

54686

2008 AUG 08.



ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
ACTA ANTIQUA ET ARCHAEOLOGICA
XXX

Ibolya Tar, Péter Mayer (Hrsg.):

KLASSIZISMUS UND MODERNITÄT

BEITRÄGE DER INTERNATIONALEN
KONFERENZ IN SZEGED
(11–13. SEPTEMBER 2003)

SZEGED
HUNGARIA
2007

KLASSIZISMUS UND MODERNITÄT

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
ACTA ANTIQUA ET ARCHAEOLOGICA

XXX

KLASSIZISMUS UND MODERNITÄT

**BEITRÄGE DER INTERNATIONALEN
KONFERENZ IN SZEGED
(11–13. SEPTEMBER 2003)**

Hoc volumen redegit

Ibolya TAR

adiuvante

Péter MAYER

SZEGED

2007

Die *Acta Antiqua et Archaeologica* (AAASzeged)
werden herausgegeben von
dem Institut für Klassische Philologie,
dem Institut für Archäologie sowie
dem Institut für Alte Geschichte
der Universität Szeged.

Schriftleitung:
Ibolya Tar

Postadresse:
Szegedi Tudományegyetem (Universität Szeged)
Klasszika-Filológiai Tanszék
6722 Szeged, Egyetem u. 2. Ungarn

ISSN 0324-6523 (*Acta Universitatis Szegediensis*)
ISSN 0567-7246 (*Acta antiqua et archaeologica*)

Internetseite:
www.arts.u-szeged.hu/cla

© 2007 Ibolya Tar, Péter Mayer

ISBN 978-963-482-872-3

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als
den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen
Einwilligung der Herausgeber der AAASzeged

Nyomdai kivitelezés:
Gold Press Nyomda Szeged
Felelős vezető: Illés Mihály

INHALT

Vorwort	7
Ibolya Tar (Szeged): Die Einheit des Klassischen und Modernen in der römischen Dichtung des 1. Jahrhunderts v. Chr.	9
Péter Hajdu (Budapest): The Rhetoric of Sincerity.....	17
László Havas (Debrecen): Tradition et actualisation. L'importance de la notion de <i>saeculum</i> dans la littérature romaine de Livius Andronicus a Juvenal et Florus.....	24
Françoise Létoublon (Grenoble): Le mythe d'Europe dans la littérature romaine au debut de l'empire	34
Rita Kopeckzy (Budapest): Cicero and the Roman Tradition of Translation	51
Andreas Heil (Dresden): Der vergessende und vergessene Held. Theseus und das Problem der <i>memoria</i> in Catulls Carm. 64.....	59
Charles Guittard (Paris): <i>Saturnia tellus et aurea aetas</i> dans la poesie virgilienne	69
Dominique Briquel (Paris): La transformation d'une tradition chez Virgile:l'exemple de Mezenec	91
Tamás Adamik (Budapest): Bemerkungen zu Horaz C. 3,4 (Horaz und Hesiod).....	101
Kurt Smolak (Wien): Unter Der Oberfläche ... Beobachtungen zu Horaz, Carm. 1,22 und Catull 45.....	110
Christine Harrauer (Wien): Traditionslinien und Neuerung in Ovids Schöpfungs- vorstellungen.....	124
Martin Korenjak (Bern): <i>Metamorphoses – Amores</i> 1, die <i>Metamorphosen</i> und Ovids Lebenswerk.....	135
Mariann Czerovszki (Szeged): Interpretationsmöglichkeiten erneuerter Kunstgriffe in Ovids <i>Tristia</i> 1,1	145
Attila Ferenczi (Budapest): Modernität in klassizistischem Mantel	149



Werner Schubert (Heidelberg): Silius Italicus – ein Dichter zwischen Klassizismus und Modernität?	156
Thomas Köves-Zulauf (Marburg/Lahn): Vorstellungen über klassische und moderne Zeit im taciteischen Rednerdialog.....	170
Elisabeth Klecker (Wien): „Über die Grenzen von Malerei und Poesie“ – Lessing und Jacobus Sadoletus, <i>De Laocoontis statua</i>	182
Robert Wallisch (Wien): Klassizismus und Exotik – Das lateinische Brasilien-Epos des José Anchieta	192
Gottfried E. Kreuz (Wien): <i>Nescio quid maius...</i> Die <i>Res Danicae</i> des Cimbricus Erasmus Michaelius Lactus.....	201
Wolfgang Kofler (Innsbruck): Vergilische Echos. Zur Dekonstruktion eines klassischen Vorbilds in Umberto Eco's <i>Baudolino</i>	213
Tamás Gesztelyi (Debrecen): <i>Virum fortem plerumque Achillem vocamus</i>	224

VORWORT

Der Titel der Konferenz, *Klassizismus und Modernität* (Szeged, 11–13. September 2003), den auch dieser Band beibehalten hat, läßt ein sehr breites Inhaltsspektrum erscheinen: Wirkung von als klassisch eingestuften Epochen oder Autoren auf spätere Generationen, wo gegenüber den Mustern Modernisationsansprüche erscheinen, Wiederbelebung der Klassiker als Klassizismus, antike Tradition in der späteren, eventuell modernen Literatur, Tradition und Erneuerung in verschiedenen Gattungen, neuzeitliche Reflexion auf die Antike, moderne textanalytische Methoden klassischer oder klassizistischer antiker Texte. Das bedeutet, daß sowohl das Verhältnis von Klassizismus und Modernität, als auch der Begriff von Klassizismus (ursprünglich im Sinne von *classicism* gedacht) von den Beitragenden verschieden verstanden wurde. Die Art und Weise dieses Verständnisses ist direkt oder indirekt aus den Aufsätzen herauszulesen, und obwohl es keine Diskussion zwischen den verschiedenen Auffassungen gibt, kann doch dieser die vorigen Fragen teils implizit behandelnde Band unserer Hoffnung nach als Beitrag zu Fragen über den Begriff des Klassischen und des Modernen dienen.

Wir danken allen Autoren für ihr Mitwirken und für ihre Geduld wegen der Hinauszögerung des Druckes.

Die Veröffentlichung dieses Bandes wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged und von OTKA (Projekt T 032795) unterstützt.

. Szeged, November 2007

Ibolya Tar

IBOLYA TAR

DIE EINHEIT DES KLASSISCHEN UND MODERNEN IN DER RÖMISCHEN DICHTUNG DES 1. JAHRHUNDERTS V. CHR.

Reinhart Herzog hat in seiner Einführung zum dritten Teil¹ des Bandes „Klassik im Vergleich“² erörtert, dass die Antike den Begriff *classicus* zwar gekannt habe, aber in einer anderen Bedeutung, als es in der Neuzeit verstanden wird, nämlich in der „von erster“ oder „von höchster Qualität“, außerdem habe sie die gute Vorvergangenheit, schlechte Zwischenzeit und eine Jetztzeit als Rückkehr zum alten Guten gekannt – ohne diese Reihenfolge geschichtsphilosophisch zu interpretieren.

Classicus ist also in erster Linie ein Qualitätsbegriff, in dieser Weise hängt er auch mit der Kanonbildung zusammen. In der griechischen Literatur ist Homer zweifelsohne vom ersten Moment an als *classicus* eingestuft, sein Werk wurde Kanon im ursprünglichem Sinne, nämlich in dem von Maßstab.³ Zu dieser Einstufung trägt außer der literarischen Qualität der *Ilias* und der *Odyssee* auch das Urteil des Aristoteles über Homer und seine universelle Geltung bei (Homer wurde sogar als Quelle aller Wissenschaften betrachtet). Wodurch aber Homer immer herausragt, ist seine Fähigkeit das Menschliche darzustellen: keine Gestalt wird nur negativ charakterisiert, auch die Besten haben ihre Schwächen, und im Feind kann der eine plötzlich einen Vater, der andere einen Sohn entdecken, wie es bei der Begegnung von Achill und Priamos geschieht. Eben durch dieses Menschliche bei Homer war es möglich, dass (die *Ilias*) „ein völlig objektives, sittlich sehr freies und theologisch und politisch tendenzloses Weltbild beibrachte“.⁴

Homer bleibt auch später der Unübertreffbare, auch als die literarische Produktion andere Epen hervorgebracht hat. In den anderen Gattungen, in der Lyrik und in dem Drama gibt es mehrere als Muster empfundene Autoren, aber erst zu der Zeit, als diese drei Gattungen wegen der epochalen Umwandlung der Polisgesellschaft zu Monarchien funktionslos geworden sind, entsteht eine reflexive Betrachtungsweise der früheren

¹ „Antike und klassisches Altertum.“

² W. VOBKAMP (Hrsg.), *Klassik im Vergleich: Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. DFG-Symposion 1990, Stuttgart: Metzler 1993, 279–281.

³ S. dazu u.a. E. A. SCHMIDT, *Historische Typologie der Orientierungsfunktion von Kanon in der griechischen und römischen Literatur*, in: A. und J. Assmann (Hrsgg.), *Kanon und Zensur II.*, München 1987, 247f.

⁴ J. BURCKHARDT, *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. III., Darmstadt 1982. (Zitiert nach T. HÖLSCHER, *Über die Kanonizität Homers*, in: *Kanon und Zensur* [s. Anm. 3] 244 Anm. 2.)

literarischen Epochen. Zu diesem großen Traditionsbruch trug auch die Schwerpunktverlagerung von Hellas in den Vorderen Orient bei.

Das Verhältnis zu dieser Vergangenheit ist zur Zeit des Hellenismus zweierlei: Einerseits wird aus dieser Distanz die Bedeutsamkeit, die hohe, manchmal unübertreffbare Qualität dieser Dichtung anerkannt, andererseits ihre Unwiederholbarkeit, ihr nicht mehr zeitgemäßes Wesen direkt oder indirekt betont. Das klassische Erbe kann von dieser Distanz her eingestuft, kanonisiert werden. Homer bleibt in der epischen Gattung immer der erste, die drei großen Tragiker haben den Vorrang im tragischen Kanon, in der lyrischen Gattung enthält der Kanon eine höhere Zahl von Dichtern. Diese Kanons fassen die für am meisten hervorragend gehaltenen Gestalten in sich, aber sie sind für die Alexandriner kein normatives Vorbild, sondern, wie B. Effe formuliert, „es spielt vielmehr die Rolle einer ständigen Provokation, eines Widerstandes, an dem sich die neue Dichtung abarbeitet, um zu ihrem eigenen Wesen zu gelangen“.⁵ Aber das bedeutet auf keinen Fall Aufhebung der literarischen Tradition: In jeder neuen Gattung, im Kleinepos, in der Hirtendichtung, und in jeder vererbten Gattung mit neuen Inhalten (Epos, Epigramm, Hymnus, Elegie) ist das Spiel mit der Tradition, die Intertextualität zu entdecken. Die hellenistische Literatur ist also ohne die frühere griechische nicht vorstellbar, aber diese Art von Reaktion kann kein Klassizismus genannt werden. Der Rückgriff auf das Klassische kann zwar festgestellt werden, aber das Motiv der Überwindung ist stärker als das der *imitatio*. Im Licht dessen, dass an den Begriff ‚Klassizismus‘ sich oft eine leicht pejorative Bedeutung knüpft, seitdem in den modernen Literaturen die Klassik als Höhepunkt (oder Höhepunkte) und Klassizismus als etwas Zweitrangiges oder einfaches Nachfühlen interpretiert wird, kann die hellenistische Literatur auch dem eigenen Werturteil der Alexandriner nach kein Klassizismus genannt werden.

In Th. Gelzers Formulierung wird dem Begriff „Klassizismus“ kein Wert an und für sich zugeschrieben, er definiert ihn als Verhältnis zu den hoch bewerteten früheren Schaffensperioden: „Klassizistische Kunstgestaltung greift bewusst auf schon geschaffene und als vorbildlich anerkannte Werke einer früheren Zeit zurück.“⁶ In diesem typologisch-formalen Sinn ist die hellenistische Literatur klassizistisch und wenn wir auch das aemulative Moment einbeziehen, „müsste konsequenterweise die gesamte römische Literatur, die ja von Anfang an die Orientierung an der als vorbildlich anerkannten griechischen Literatur gesucht und beibehalten hat, als klassizistisch einstufen“.⁷ Auf die Problematik dieser Einstufung hat u. a. Ernst A. Schmidt hingewiesen, zugleich auch auf

⁵ B. EFFE, *Klassik als Provokation*, in: *Klassik im Vergleich* (s. Anm. 1) 319–320.

⁶ Zum Definitionsproblem s. Th. GELZER, *Klassizismus, Attizismus, Asianismus*, in: H. Flashar (Hrsg.), *Le classicisme à Rome*, Vandoeuvre 1979 (Fondation Hardt, Entretiens 25), 1–55, S. 10. S. noch Th. GELZER, *Klassik und Klassizismus*, *Gymnasium* 82 (1975) 147–173.

⁷ A. WLOSOK, *Die römische Klassik*, in: *Klassik im Vergleich*, s. Anm. 1, 331–347, S. 333. S. noch die Aufsätze von W. GÖRLER (175–211) und P. ZANKER (283–306) in: *Le classicisme*, s. Anm. 6.

die der Definition des Klassischen, gebunden an eine bestimmte Periode: an die augusteische Klassik.⁸

E. A. Schmidt untersucht in seinem Aufsatz von 2003 (teils die Gedanken seiner Schrift von 1987 im Band „Klassik im Vergleich“ weiterführend), ob man die augusteische Literatur als eine selbstständige Einheit betrachten kann, und was für Epochengrenzen festgestellt werden können. Er weist darauf hin, dass – wenn wir auch den Begriff Klassik, bzw. augusteische Klassik einbeziehen –, die von den meisten angenommene Epochengrenze (d. h. Ciceros Tod oder die Schlacht bei Philippi) fraglich wird, weil z. B. Cicero als klassischer Autor eingestuft wird, wogegen Sallust, der nach Caesars Tod seine historischen Werke abfasst, „noch in die Republik und in die ciceronische Ära gehört“.⁹ „Die ‚Klassizität‘ der spätrepublikanischen Prosa (Cicero, Caesar) wird zur Voraussetzung der ‚Klassizität‘ der augusteischen Poesie, wobei das Verdämmern großer oratorischer und philosophischer Prosa und die Dominanz der Dichtung die Epochendifferenz evident macht.“¹⁰ Nach E. A. Schmidts Urteil soll die augusteische Literatur als System sowohl synchron als auch diachron betrachtet werden, also einerseits als komplexe Einheit, andererseits als eigenes System, „das zwar mit anderen Systemen (Politik, Gesellschaft, Kunst, Religion) kommunikativ interagiert, nicht jedoch in einem Maße, das erforderte, sie als Systemelement eines übergeordneten Systems zu verstehen.“¹¹ Schmidt gebraucht den Begriff ‚Klassizität‘ um das Missverständnis wegen der zweifachen Bedeutung von ‚Klassizismus‘ zu vermeiden: Klassizismus im auch hier oben gebrauchten Sinne und als Widergabe des englischen ‚classicism‘. Letzteres wird von Schmidt als Klassizität verstanden.

Sein Aufsatz ist von großer Wichtigkeit in Bezug auf die genaue Definition dieser ganzen Problematik, wobei er die literarischen, historischen, ästhetischen und definitiven Gesichtspunkte vereinen kann. Er nennt die augusteische Klassik „System in Bewegung“, „konstruktiven Eklektizismus“, weil sie sowohl über die klassische griechische und hellenistische Literatur, als auch auf die vorangehende römische Literatur reflektiert, sie zusammenschmilzt, wodurch eine neue Qualität entsteht, die sich wiederum in der zeitlichen Fortbewegung wandelt und als Hochgeschätztes weiter wirkt.¹²

Die Art von der die ganze römische Literatur bestimmenden *imitatio* und *aemulatio* lässt nicht zu, dass man über Klassizismus im Sinne einer Reaktion auf eine weniger gut eingeschätzte Epoche spricht: Alles Vorangehende wird integriert, wie z. B. Ennius und Lucilius in Catull, Ennius und Catull in Vergil, usw. Ebenfalls werden Werke aus

⁸ S. Anm. 2. E. A. SCHMIDT, *Augusteische Literatur – System in Bewegung* (Schriften der Philosophischen-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 28), Heidelberg: Winter 2003.

⁹ SCHMIDT op. cit. (s. Anm. 8) 15.

¹⁰ SCHMIDT op. cit. (s. Anm. 8) 15.

¹¹ SCHMIDT op. cit. (s. Anm. 8) 24.

¹² Die Kanonartigkeit von Prosa und Dichtung des 1. vorchristlichen Jahrhundert im Spiegel der antiken Autoren, wie Velleius oder Quintilian, wurde u. a. von Th. GELZER (s. Anm. 6), von A. WLOSOK (s. Anm. 7), von E. A. SCHMIDT (s. Anm. 8) genau untersucht, so möchte ich hier auf ihre Aufsätze hinweisen.

verschiedenen Epochen der griechischen Literatur integriert. Wenn wir wieder Vergil als Beispiel nehmen: Homer und Apollonios Rhodios, aber auch die Tragödie wirkt auf die *Aeneis*, die Lehrgedichte und Fachautoren von Hesiod an über hellenistische Dichter und Fachschriftsteller bis auf Lukrez werden in den *Georgica* aufgenommen.

Über die augusteische Klassik wurde viel Wichtiges geschrieben. Wenn wir den ästhetisch – moralischen Aspekt in Betracht ziehen, ist der von E. A. Schmidt gebrauchte Terminus 'Klassizität' oder das Wort 'Klassisches' eindeutiger, weil die Benennung (augusteische) Klassik auch auf die konkrete Epoche hinweist. Bei einer genauen Definition wäre es unvermeidlich die Epochengrenzen zu bestimmen, deren Fragwürdigkeit wegen der Übergangsstadien E. A. Schmidt aufgezeigt hat.

Die Strukturprinzipien des Klassischen sind in der Kunst und in der römischen Literatur ähnlich. Viktor Pöschl schreibt auf H. Wölfflin¹³ hinweisend: „Die schöne Ordnung, die auf Proportion, Symmetrie und Kontrast beruht; die Vereinigung von Größe und Einfachheit, von Klarheit und Anschaulichkeit, von Idealität und Natürlichkeit; die Konzentration auf das Wesentliche und Bedeutsame: all diese Strukturprinzipien der lateinischen Klassik haben in der bildenden Kunst der Griechen eine klarere Gestalt gefunden, als in ihrer Dichtung.“¹⁴

Was A. H. Bornbein über die augusteische Kunst schreibt, kann auch der Literatur adaptiert werden: „Der augusteische 'Klassizismus' wurde selbst 'klassisch': der explizite Wille, Normatives zu schaffen, und die diesen Willen bestätigende, andauernde Wirkung verbinden die augusteische Kunst mit der klassisch-griechischen. Beiden gemeinsam ist auch die Fähigkeit, die künstlerische Form bei aller Perfektion erscheinen zu lassen... Wie die griechische Kultur des 5. Jhs. v. Chr. besitzt die augusteische ferner den Charakter eines Paradigma – auch für die historische Erkenntnis: Länger gültige Vorstellungen von Ordnung und Leben im römischen Staat und in der römischen Gesellschaft fanden damals eine klare und für die Folgezeit maßgebende Formulierung...“¹⁵

Von den augusteischen Dichtern möchte ich mich auf eine Gestalt, auf Vergil konzentrieren, an dem fast modellartig aufzuzeigen ist, was von E. A. Schmidt konstruktiver Eklektizismus genannt wird. Vergil schöpft aus vielerlei Tradition, die er auf höchstem Niveau verschmilzt um Neues zu konstruieren.

Vergil – wie auch Horaz – orientiert sich mit einer früher weniger stark dagewesenen Bewusstheit an der griechisch-hellenistischen Dichtung. Römisches Muster können ihm dabei die Neoteriker gegeben haben, aber Naevius, Ennius, Lucrez stehen auch in der für ihn lebendigen Tradition. Wenn wir von den Kataleptonstücken absehen, bewährt sich Vergil in drei Gattungen: in der Hirtendichtung, die er – wie früher Theokrit – auch als erster in die römische Literatur eingeführt hat. Reife der Sprache, Reife des Stils sind die

¹³ H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, 28ff.

¹⁴ V. PÖSCHL, *Grundzüge der augusteischen Klassik*, in: F. Hörmann (Hrsg.), *Neue Einsichten. Beiträge zum altsprachlichen Unterricht*, München 1970, 6–18, S. 10. Wieder abgedruckt in: *Kleine Schriften I*, Heidelberg: Winter 1979, 21–39.

¹⁵ A. H. BORNBEIN, *Die klassische Kunst der Antike*, in: *Klassik im Vergleich* (s. Anm. 2), 310.

Charakteristika, die T. S. Eliot als Merkmale des Klassischen in seinem Vergil-Vortrag aufzählte,¹⁶ die schon in den Eklogen wahrzunehmen sind. Das Musische der Sprache, die jede Stimmung, jeden Ton auszudrücken vermag, wurde vielfach hervorgehoben, ebenfalls die Struktur des Eklogenbuches, die neben den symmetrischen Entsprechungen (1 – 9, 2 – 8, 3 – 7, 4 – 6) auch Parallelität (5 – 10) in der Funktion aufweist, inwiefern Ecl. 5 die erste, Ecl. 10 die zweite Hälfte des Eklogenbuches abschliesst. Inhaltlich entsprechen die beiden einander nicht: die 5. hebt das Thema mit dem Tod und der Apotheose des Daphnis in die höchste Region der pastoralen Welt, die 10. ist demgegenüber eine Art von Überwindung der Gattung (sie zeigt in die Richtung der Elegie) mit dem Verlassen der Hirtenwelt (eigige Landschaft).

Neu ist gegenüber Theokrit das Einbeziehen solcher Themen, die zwar gattungsfremd sind, aber Vergil vermag sie in bukolischen Rahmen zu halten. Solche Themen sind die Zeitgeschichte in der 1. und 9. Ekloge, die Kosmogonie in der 6., die Prophezeiung von der Wiederkehr des goldenen Zeitalters in der 4. Auch die Struktur der einzelnen Eklogen – wie die des Buches – weist „die schöne Ordnung“ auf: in der ersten ist die strenge Hinordnung auf die Mitte (v. 42: *hic vidi iuvenem*) zu beobachten. Die Struktur wird bei Vergil nie Selbstzweck, das Wichtige wird dadurch noch mehr hervorgehoben oder betont, Zusammenhänge und die Intention des Dichters werden klarer gemacht.

Die 4. Ekloge weist eine mit Parallelität verknüpfte Rahmenstruktur auf: in vv. 1–3 taucht das Motiv des bedeutsamen, erhabenen Liedes auf, es wiederholt sich indirekt in vv. 53–59: Wenn der Dichter fähig sein wird (falls er noch lebt und genügende Inspiration hat) die Taten des schon herangewachsenen Kindes zu besingen, wird er sogar von den Größten der Sänger, von Orpheus und von Linos nicht besiegt, d.h. das Besingen der (bedeutsamen) *facta* verlangt entsprechend große Inspiration, und wenn es in Erfüllung geht, werden die Lieder das höchste Niveau erreichen.

Die weiteren Verse am Anfang (4–10) haben ihre Parallele in den letzten 4 Versen (60–63), aber abgesehen von dem Kind-Motiv (*nova progenies caelo demittitur* v. 7; *nascenti puero* v. 8 – *incipere parve puer* v. 60) und vom Göttermotiv (*casta fave, Lucina, tuus iam regnat Apollo* v. 10 – *nec deus hunc mensa dea nec dignata cubili est* v. 63) schien es keine Parallele mehr zu geben. Ich möchte auf eine inhaltlich viel bedeutsamere Parallele hinweisen: meines Erachtens entspricht der *magnus saeculorum ordo* (v. 5) dem *Vers matri longa decem tulerunt fastidia menses* (v. 61).

Der *magnus saeculorum ordo* besteht aus zehn *saecula*. Die Vorstellung von den zehn *saecula* ist sowohl in der sibyllinischen als auch in der etruskischen Prophezeiung präsent, die Wirkung der etruskischen Vorstellung über die große Einheit von den zehn *saecula* ist im Ausdruck Vergils *magnus... saeculorum... ordo* spürbar. Darauf folgt die Deutung der Qualität der *ultima aetas* und der großen Ordnung der *saecula*: Das ist das goldene Zeitalter, im engen Zusammenhang mit der Geburt eines Kindes. Das ist das Menschenkind am Ende der Ekloge, nach zehn Monate langen Beschwerden der Mutter mit seinem

¹⁶ T. S. ELIOT, *Was ist ein Klassiker?* Ansprache gehalten vor der Virgil-Gesellschaft, London, am 16. Okt. 1944. Deutsch in AuA 3 (1948) 9–25 = Wege zu Vergil, Darmstadt: WBG 1963, 1–28.

Lächeln sein Menschensein ankündigend, aus dem Himmel kommend (v. 7), da die Seele der Menschen vom Himmel hinuntersteigt.

Diese zehn Monate sind eine Anspielung auf die zehn *saecula*, deren Zahl zwar unerwähnt bleibt, aber 1) aufgrund der dahinterliegenden Vorstellungen kann es als sicher gelten, dass der *magnus saeculorum ordo* aus zehn *saecula* besteht, 2) die Aufeinanderbezogenheit von vv. 4–10 und vv. 60–63 machen das auch wahrscheinlich. Mit dieser Anspielung wollte Vergil kaum auf die Gleichheit der Zahl der *menses* (Mondmonate) und *saecula* hinweisen. Vielmehr hatte er damit und mit der Darstellung von göttlicher und menschlicher Präsenz vor in beiden Teilen zu vermeiden, dass die Zeitgenossen in der Gestalt des Kindes eine konkrete historische Persönlichkeit suchen.¹⁷

Trotz der verschiedenen Themen werden die Eklogen von einem durchgehenden Motiv beherrscht: von der Musik und eng verbunden damit von der Dichtung. Singende Hirten, singender Silen, singender, in die bukolische Welt eintretender Dichter, der besungene Hirtengott Daphnis, die Natur – alles ist von Musik durchdrungen, auch die Sprache selbst. Musik und Dichtung wirken humanisierend, erwecken Mitgefühl (Ecl. 1), übertriebene Leidenschaften werden durch sie gezähmt (Ecl. 2), sie können als Zauber wirken (Ecl. 8), moralische und ästhetische Psychagogie verwirklichen (Ecl. 7); der Verlust des singenden Hirten lässt die ganze Natur trauern, seine Verklärung belebt sie wieder und erfüllt sie mit Musik (Ecl. 5). Diese ideelle Welt ist nicht frei vom Eindringen der harten äußeren Welt, aber diese negative Wirkung kann auch mit der Hilfe der Musik aufgelöst und aufgehoben werden.

Das Grundthema der Eklogen ist das Verhältnis vom Menschen zum Musisch-Dichterischen. Als Ziel der Menschen in der musizierenden Pastorenwelt gilt es immer höheres künstlerisches Niveau zu erreichen, das zugleich eine moralisch höhere Stufe bedeutet.¹⁸ Diese musizierende Welt – obwohl sie viele, auch negative Aspekte des menschlichen Lebens in sich fasst – bedeutet nur eine (aber vielleicht die schönste) Ebene des menschlichen Daseins.

Das vergilische Lebenswerk bildet in dessen Darstellung eine große Einheit. Sie wird auch durch die drei Gattungen verknüpfenden Motive, wie z. B. durch das Motiv des goldenen Zeitalters betont. (Es erscheint in der 4. Ekloge, im 2. Buch der *Georgica*, wo der Begriff *aurea aetas* zwar nicht vorkommt, aber im Lob Italiens sind die Charakteristika der goldenen Zeit präsent, außerdem im 8. Buch der *Aeneis*.)

In den *Georgica* geht es um die Daseinsebene 'Mensch und Natur, Mensch und Arbeit'. Die Welt der *Georgica* wird von dem göttlichen Willen bestimmt: Iuppiters Gabe, der *labor improbus* macht die Menschen zu Leistungen fähig, dank derer die Zustände des goldenen Zeitalters durch eigene Kraft *hic et nunc*, also in historischer Zeit und in dem reellen Italien erschaffen werden können. Zugleich kann der Mensch dank seiner Aktivierung durch den Gott sich selbst verwirklichen.

¹⁷ S. darüber eingehender: I. TAR, *Decem menses*, Acta Antiqua Hung. 40 (2000) 453–458.

¹⁸ S. dazu I. TAR, *Niveaux de l'existence pastorale chez Virgile*, Bulletin de l'Association G. Budé 1992/4, 37–46.

Vergil will nicht nur dem einzelnen Menschen, sondern der ganzen Gesellschaft den „Heilsweg“ aufzeigen, damit geht er über die traditionelle Lehrfunktion der didaktischen Poesie weit hinaus.¹⁹

Das Lehrgedicht zeigt in seiner Struktur Kontrast und Parallelität auf: Die ersten zwei Bücher entsprechen dem dritten und dem vierten, die nacheinander folgenden 1. und 2., 3. und 4. kontrastieren einander. Für den Grundinhalt gilt das nicht – das Thema der vier Bücher ist unterschiedlich: Ackerbau, Baumzucht und Weinbau, Vieh- und Bienenzucht –, sondern viel eher für die Grundstimmung und hauptsächlich für das Finale der einzelnen Bücher. Innerhalb der einzelnen Bücher wechseln die lehrhaften Abschnitte mit nicht lehrhaften; so entsteht ein die Großstruktur wiederholender harmonischer Ablauf, im Ganzen eine wohlgeordnete Ganzheit, Einheit in der Vielfalt, wie es Horaz in der *Ars poetica* von einem gelungenen Kunstwerk fordert: *lucidus ordo, unum, simplex, totum* (vv. 23, 34, 41).²⁰

Der Grundton des ersten Buches, besonders der des Abschlusses ist düster – die Mühseligkeit der bäuerlichen Arbeit, die Wettererscheinungen, die nach Caesars Ermordung in Prodigien münden, am Schluss mit der Beschreibung der gegenwärtigen schrecklichen Zeiten.

Darauf folgt das zweite Buch heiteren Tones – Lob Italiens, Lob des Frühlings und Lob des Landlebens als Finale. Aus dem am Ende des ersten Buches dargestellten Chaos gibt es nur einen Weg der Rettung: die durch Religion und Moral bestimmte bäuerliche Lebensform.²¹

Im dritten Buch ist der Grundton wieder düster: Das Leben der Groß- und Kleintiere wird von Naturmächten bedroht und am Ende folgt wie eine Art Totentanz die Schilderung der norischen Tierpest. Dazu bietet das letzte Buch ein Gegengewicht mit den Bildern des verlorenen und wiedergewonnenen Lebens und mit der entgegengesetzten Handlung der eingeschobenen Orpheus-Eurydice-Sage, „die sich zu einer die Gegensätze übersteigenden Gesamtschau verbinden“.²²

In der dritten Gattung, im Großepos wird das menschliche Dasein in der Geschichte dargestellt – gegenüber der Synchronizität in den früheren Werken erscheint hier die Diachronizität. Indem Vergil aus der ganzen bisherigen epischen Tradition schöpft und in der Struktur der *Aeneis* beide homerische Epen vereint, schafft er ein vollkommen neues Struktursystem.

¹⁹ Cf. E. A. SCHMIDT, *Vergils Glück. Seine Freundschaft mit Horaz als Horizont unseres Verstehens*, in: V. Pöschl (Hrsg.), 2000 Jahre Vergil. Wolfenbüttler Forschungen 24, Wiesbaden 1983, 1–36, S. 7.

²⁰ Cf. A. WLOSOK, op. cit. (s. Anm. 7); W. SCHETTER, *Das römische Lehrgedicht*, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bd. 3: M. FUHRMANN (Hrsg.), Römische Literatur, Frankfurt/M. 1974, 99–104.

²¹ A. WLOSOK op. cit. (s. Anm. 7) S. 336; E. A. SCHMIDT op. cit. (s. Anm. 19) 7f.; V. BUCHHEIT, *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgica. Dichtertum und Heilsweg*. Darmstadt 1972, 55.

²² A. WLOSOK op. cit. (s. Anm. 7) 337.

Es gibt in der *Aeneis* drei Zeitebenen: 1./ Die Zeit der Handlungsebene, wo sich die Aeneas-Geschichte abspielt. Die lineare Reihenfolge ist zwar durch die Rückblicherzählung des Helden (die Idee hat Vergil aus der Odyssee übernommen) gebrochen, trotzdem ist es eine einheitliche Geschichte in einheitlicher Zeit von der Flucht aus Troja bis zum letzten Kampf in Italien. Hieraus gewinnen wir Einsicht wie durch eine Zeitlupe in zwei andere Zeitebenen: 2./ In die Urvergangenheit: Aeneas lernt diese Zeit, als Saturn nach Latium flüchtete und hier Urheber des goldenen Zeitalters wurde, und als später Hercules die damalige Menschengemeinde von Cacus gerettet hat, aus Euanders Erzählung im 8. Buch kennen.

3./ In die Zukunft, auf die zuerst im ersten Buch im Dialog von Iuppiter und Venus hingewiesen wird, das zweite Mal in der Unterweltsszene des 6. Buches, wo Aeneas Anchises begegnet (das war das eigentliche Ziel seiner Reise in die Unterwelt) und durch seine Prophezeiung Einblick in die Zukunft gewinnt, und das dritte Mal im 8. Buch, wo Aeneas aus den Darstellungen seines Schildes die Zukunft herauslesen kann.

Diese Rück- und Vorausblicke sind in ihrem Umfang gegenüber der Handlungsebene fast unbedeutend, trotzdem konnte Vergil damit erreichen, dass die Geschichte als ein einheitlicher Vorgang erscheint, die schon von Anfang an in eine festgelegte Richtung, gegen ein festgelegtes Ziel tendiert. So wird aus einer auf den Spuren Homers geschaffenen epischen Erzählung ein geschichtsphilosophisch und theologisch begründeter Vorgang. Der epische Held, der mitten in diesem Vorgang steht und sich dessen bewusst wird, kann nicht mehr spontan, nur an sich denkend handeln. Wegen seiner *pietas* wurde er der Erwählte mit der Aufgabe eine neue Heimat zu suchen, wegen seiner *pietas* gehorchte er dem göttlichen Gebot und nahm die Tragik des Verzichts auf eigenes Glück auf sich. Nachdem er nach Anchises' Prophezeiung und nach dem Erhalten des Schildes seiner Stelle und Rolle im geschichtlichen Vorgang bewusst geworden ist, gewinnt er neue Kräfte. Eine weit vorausweisende epische Figur ist da geboren, „der trotz höchster Empfindung, bei aller Leidgeöffnetheit, allem sich Hineinversetzen in die Schmerzen seiner Mitmenschen, trotz seiner arkadischen Natur in entsagungsvollem, opferbarem Gehorsam das vom Schicksal Geforderte tut, der Menschlichkeit und Härte vereinigt, der bei allen Entscheidungen die Verantwortung sieht, die damit verknüpft ist, das Leid, das sie verursachen wird: all das sind Ausprägungen jener lateinischen Humanität, die die Seele der augusteischen Klassik ist. In dieser Humanität ist nicht zuletzt die Mittlerstellung begründet, die die augusteische Dichtung zwischen der antiken und der christlichen Welt einnimmt.“²³

Das Klassische an Vergil ist zugleich etwas Modernes. Indem er die vielfältige Tradition integriert, schafft er eine nie dagewesene Synthese, die höchste formale und inhaltliche Qualitäten aufweist; die Existenz- und Geschichtsphilosophie und Theologie in die literarische Darstellung organisch aufnimmt und dadurch eine neue ästhetische Qualität gewinnt, in der ein neues Menschenbild erscheint – das alles weist weit voraus, dadurch wird Vergil einer der Begründer Europas.

²³ V. PÖSCHL op. cit. (s. Anm. 14) 16 bzw. 31.

PÉTER HAJDU

THE RHETORIC OF SINCERITY*

Sincerity was (and in many cases still is) a central notion in the evaluation of ancient poetry. The New Criticism described and discredited this kind of approach to literature as the “sincerity fallacy”, a misconception that regarded poetry as an expression of the biographical author’s psychic experience. The more direct or the more authentic this expression is, the higher the quality of the poetry that is created. It goes without saying that from the viewpoint of such a concept of literature the title of this paper seems an apparent oxymoron, since rhetoric was regarded as a means of mediation that excluded the possibility of a direct or a sincere communication of experience. Ovid’s poetry was often undervalued as highly rhetorical and therefore necessarily insincere. But first of all I would like to speak of the rhetoric of classical scholarship and the role the concept of sincerity—sometimes in sophisticated disguise—still tends to play in it.

Sincerity has not been always regarded a value. The notion presupposes the modern individual, and the concern with it came to characterise some European cultures not sooner than at the beginning of modern epoch.¹ Sincerity as a concept of literary theory is the heritage of Romanticism, a movement that wanted poetry to be an unmediated expression of thoroughly penetrating experience, which can be appropriately described by the German term *Erlebnis*. Therefore, Romanticism had no confidence in traditional means of mediation like rhetoric or literary *genres*. We can hardly be surprised by the fact that classical philology, which in its modern form was developed in a cultural milieu basically determined by the achievements of German romantic poetry and literary criticism, has enthusiastically adopted these ideas and will be very reluctant to get rid of them. In the present state of our culture, however, we can scarcely believe in the possibility of a direct approach to even our own experience. The post-modern consciousness happily dismisses the hope of coining an unheard of language to express a unique experience, since that experience (which is not so unique, to start with) has already been mediated by the language to consciousness. In the twentieth century even the concept of a unified personality, which could face a unique experience, was dismissed. On the other hand we have no access to the author’s mind, and therefore we can neither verify nor refute any statement about the congruity of experience and expression, and therefore even speaking of such seems nonsense.

* The paper is part of the OTKA project No. T 042711 “Narrative and Rhetoric.”

¹ Lionel TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, MA: Harvard UP 1971, 26. For the importance of sincerity in post-modern context cf. Zygmunt BAUMAN, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity 1991, 200–208.

The favourite figure of the New Criticism was irony, which can be regarded as the opposite of sincerity. It was traditionally defined as a case when the literal meaning of a statement is different from or rather the opposite of the intended one. The New Criticism's hero is no longer the sincere poet, who creates a new language to express exactly what he wants, but the ironical one who composes a poem that is able to indirectly hint at a different intended meaning. But we have problems with this *intention*, since it implies the supposition of an intending being, a consciousness behind the utterance that disposes over the various, i.e., ostensible and real meanings. This consciousness, however, we cannot directly reach to make a comparison between its intention and the actual meaning of its utterance. It can be true that "we cannot conceive of speech without speakers—conveyed meaning without a conveyer of meaning",² but the bare and probably inevitable presumption of a consciousness behind the utterance is insufficient to recognize its intention as different from the meaning of its utterance. Nevertheless some of us are able to recognize irony. Is it only a matter of our imagination? If I can imagine an opposite intention, or if I cannot imagine a sincere intention, the text becomes ironical. There are some texts that seem ironical to some readers and sincere to others. Lucan's eulogy on Nero at the beginning of the *Pharsalia* can figure as an obvious example.³ But those who regard a text as ironical must refer to some textual or contextual contradiction that signal irony, or should make the reader cautious about the literal meaning. Some recent definitions of irony, therefore, tend to silently dismiss the intention of the speaker and speak of a contradiction between words and contexts, or of an exploitation of deviations from syntactic or semantic norms.⁴

A problem still remains: every poetic text exploits deviations from syntactic and semantic norms. Actually this is exactly what poetry does. With a pinch of wit and with sufficiently close reading we certainly will find contradictions in every text. Close reading results in irony.

How can the concept of sincerity play any role in literary criticism in such a situation? Of course I will not discuss examples of a naïve biographical approach, which is still very much with us. Some scholars write as if they were living in the nineteenth century; never-

² Paul HERNADI, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca/London: Cornell University Press 1972, 173.

³ For an ironical reading of the eulogy see Berthe M. MARTI, *The Meaning of the Pharsalia*, *AJPh* 66 (1945) 352–376; Emanuele GRISET, *Lucanea IV: L' Elogio Neroniano*, *Rivista di Studi Classici* 3 (1955) 134–138; Otto Steen DUE, *An essay on Lucan*, *Classica et Mediaevalia* 23 (1962) 68–132; Otto SCHÖNBERGER, *Untersuchungen zur Wiederholungstechnik Lucans*, München: C.H. Beck 1968. For the other way of reading that will take it a sincere laudation see Pierre GRIMAL, *L'Éloge de Néron au début de la Pharsale*, *REL* 38 (1960) 296–305; Lynette THOMSON, *Lucan's Apotheosis of Nero*, *CPh* 19 (1964) 147–153; Wolfgang D. LEBEK, *Lucans Pharsalia: Dichtungsstruktur und Zeitbezug*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976, 74–107; Klaus E. BOHNENKAMP, *Zum Nero-Elogium in Lucans Bellum civile*, *MH* 39 (1977) 235–248; Erich BURCK, Werner RUTZ, *Die 'Pharsalia' Lucans*, in: E. Burck (ed.), *Das römische Epos*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, 161–62.

⁴ Roger FOWLER (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, 2nd, rev. ed., London, New York: Routledge-Kegan Paul 1987, 128–129. (First ed. 1973.)

theless those ways of thinking are much more interesting that try to take into account the post-modern condition of literary criticism but are unable to break with the strong biographical tradition of classical scholarship. I think we can find the most suitable examples of sincerity criticism in the scholarly literature on Catullus, Horace and Ovid. Catullus was generally accepted as "*Erlebnisdichter katexochen*",⁵ and it seems to be difficult to break with this tradition. But not at all impossible. (I refer to the books of William Fitzgerald and David Wray.⁶) The sincerity of Horace's political poetry, on the other hand, has been a fiercely debated topic, which has never been independent from the political attitudes of the debating scholars or their contemporary social environment.⁷ As to the sincerity of Horace's love poetry let me exceptionally quote one single sentence from a book on Horace, which was ruled by the naïve biographical attitude, "As to Horace, it may legitimately be doubted whether he was ever more than ankle-deep in love."⁸ Ovid's love poetry with its cheerful tone and playful variations of all possible topics of a well-established genre did not entice the fans of sincerity. But the poetry of exile was many times described as an expression of life exceptionally immediate in classic literature, and now we can read a quite interesting set of analyses on the problematic nature of this immediacy. Furthermore, once the idea started circulating that Ovid might never have been exiled,⁹ we have had to face the possibility of a completely ironical reading of both exile poetry collections. I am going to analyse briefly two appearances of the sincerity approach to literature from the Catullus scholarship, and then I will touch on the problems of reading Horace today.

Eve Adler¹⁰ usually finds some textual or syntactical contradictions in Catullus' poems. For example, in c. 8 there is a speaking "I" (and she thinks "it is natural" that the speaker is Catullus [8]), an acting "you" called Catullus, and finally an acting "he" also called Catullus. But such contradictions, Adler insists, do not result in irony; on the contrary, they are markers of "direct self-revelation." (6) She thinks the poet's distance from the speaking persona is "part of a person's anguished self-division", (7) and Catullan poems communicate "a lived experience of a person" who includes and is superimposed to the three components: the speaker of the poem, the addressee called "Catullus", and the poet presenting the poem. (11) We have many Catulluses. One is acting in a life situation; another one is reasoning about it; a third one composes a poem to express this reasoning; and there is "the person Catullus", who contains all of them and something more. "The poem is a conquest of the experience it expresses, and the experience is less immediate than the conquest." (11)

⁵ Günther JACHMANN, *Sappho und Catull*, RhM 107 (1964) 20.

⁶ William FITZGERALD, *Catullan Provocations: Lyric Drama and the Drama of Position*, Berkeley: University of California Press 1995; David WRAY, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge: Cambridge UP 2001.

⁷ Ernst DOBLHOFER, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, 5–6 and 12–13.

⁸ Victor G. KIERNAN, *Horace: Poetics and Politics*, London: MacMillan 1999, 122.

⁹ A.D. FITTON BROWN, *The Unreality of Ovid's Exile*, Liverpool Classical Monthly 10.2 (Feb. 1985) 18–22.

¹⁰ Eve ADLER, *Catullan Self-Revelation*, New York: Arno Press 1981.

I think Adler misunderstands a concept of modern literary theory when she speaks of a distance of the poet from their persona, since one of the two ends of this supposed distance, namely the poet, cannot be experienced by reading poetry. What actually is useful is a differentiation between poet and persona to make it clear that when we speak of a poem's speaking voice we do not speak of the biographical author. Adler distorts this well-known concept in order to bring back the idea of the author and to speak of the poet's person and personality, notwithstanding everything twentieth-century literary criticism had told us about the sterility and inadequacy of this kind of discourse. But it is only the less skilful of her techniques. She seems to take into consideration the modern insight into the mediated nature of experience, but she applies this insight in an old-fashioned model of literature, the key words of which are experience, expression, poet and personality. She knows that it would not be up to date to insist that the biographical author is identical with the poem's speaker, or that they were immediately expressing the poet's experience; therefore she makes these differences the main topic of Catullus' poetry. There is nothing especially Catullan in the model of the tetrahedron with the triangle of poet-speaker-agent and the superimposed person. A major part of lyric poetry stages an agent and a speaker, and since readers face a composed text they can imagine a composer of it; and then they can imagine the all inclusive personality all the same. But the discourse on the last two factors is an imaginative one, since in poetry we can only experience the poem's speaker and agent. When Adler makes the poem's actual topic the conquest of the experience, i.e., the composer-poet's activity when writing a poem on the experience of the person-poet, she situates her discourse in the sphere of the imagination. She differentiates between poet and poetical voice only to create a theoretical framework in which she can peacefully speak of the biographical author's personality.

Niklas Holzberg investigates much more carefully what he calls "the hidden author".¹¹ He explicitly, repeatedly and sometimes fiercely refuses the direct biographical reading of Catullan poetry. He thinks the events narrated or referred to in the poems do not communicate information of the poet's life, since they belong to the persona and make up a "Catullus novel" (14). Nevertheless, he wants to formulate statements about the poet. Nothing can be told about his life and personal beliefs, he admits. But something can be told because behind Catullus' speaking persona the author Catullus is hiding. "Dieser ist freilich nicht so versteckt, daß es sich nicht lohnen würde auch nach ihm zu fragen und zu suchen." (14) Derrida's readers will be reluctant to receive this idea that there is something (an author of all things) beyond the text. When he recognizes a Greek poem, which the Catullan one quotes, transforms or parodies, he describes this situation by a topographical metaphor that the Greek poem hides behind the Latin one. "Wieder einmal versteckt sich hinter Catulls Text ein anderer, und hinter den beiden Texten versteckt sich wiederum der Autor, dessen Anwesenheit sich freilich in seinem freien Umgang mit der Vorlage manifestiert." (55) Of course it is a version of intertextual reading, and Holzberg is usually brilliant at analysing texts. But he is not satisfied with speaking of texts interrelated by *his* reading process. He

¹¹ Niklas HOLZBERG, *Catull: Der Dichter und sein erotisches Werk*, München: C.H. Beck 2002, 11–60.

feels a need to speak of an author, a consciousness we can reach through the text. His Catullus is insincere, and completely ironical, who plays a literary game with us. Instead of an immediate expression of experience the Catullan poetry appears here as a self-referential game of the literary medium. This approach would do without any hint at the author quite alright. But the ghost of the biographically focussed literary criticism haunts us here as a transcendental belief in a creator behind the creation, an author manifested in the poem.

Irony, however, is not the only possible opposite of sincerity. Insincerity or lying can also be discussed in this context. From the viewpoint of irony, sincerity and insincerity do not differ too much; while an ironical text offers some contradictions to create some tensions within the utterance, both sincere and insincere declarations are supposed to be completely congruent. The difference is not situated in the text but in the envisioned uttering personality; an insincere poet does not say what he feels either because he is unable to do so, or because he consciously says something different from his personal beliefs due to his political or financial interests. It goes without saying that we do not have evidence of the authors' personal beliefs in most cases. The decision of accepting a poetical utterance as sincere, therefore usually depends on imagination and is basically influenced by political preferences. Catullus's poems on Lesbia are usually regarded as sincere, those on other women and on Iuvenus are not, and this difference is quite probably caused by an attitude, which sets high value on bilaterally exclusive heterosexual love and rejects both promiscuity and homosexuality. Horace's political poems will be regarded as sincere outbursts if someone has a positive opinion of Augustus' regime or authoritarian political systems in general. Otherwise one will need some effort to argue for Horace's sincerity. Let us see the theoretical methods recent scholarship develops to solve this problem, which it had better not discuss at all.

Randall L.B. McNeill formulates a binary opposition of biographical and rhetorical interpretations of the self-image of Horace's poetry. The first one believes that the poems offer a sincere and accurate record of the poet's life, while the latter treats the texts "as self conscious and artificial literary works, more the products of craft than of earnest self-revelation".¹² Although McNeill realises that recent scholarship tends to deny the need of choice between these possibilities, he thinks it is a risky strategy to leave such questions open, since "questions of what is real and what is invented lie at the very heart of Horace's poetry".¹³ I would like to highlight the verb *lie* in this sentence, which I regard as a quite sophisticated identification of the "invented" with a lie. It also seems to reject Fraenkel's postulation that "Horace... never lies".¹⁴ I do not think, however, that the question of the truth of the biographical statements remained open; it turned out to be inadequate. In a fictional medium there is neither truth nor lie, and nowadays readers tend to treat lyric poetry as rather a fictional and auto-referential medium than as one of direct personal declarations.

¹² Randall L. B. McNeill, *Horace: Image, Identity, and Audience*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 2001, 3.

¹³ McNeill, op. cit. 4.

¹⁴ Eduard Fraenkel, *Horace*, Oxford: Oxford University Press 1957, 260.

McNeill has the impression that different poems of the corpus offer different and in many cases incompatible self-portraits, and it is impossible to elaborate an all-comprehensive image of Horace. Nevertheless he tries to do so by envisioning a poet who always takes into consideration the social context and speaks to different, concentrically growing, audiences at the same time, but "controls and directs the responses of each of his audiences".¹⁵ A poet able to control the responses of all readers would be a unique phenomenon in the history of literature, and this hypothesis is contradicted by the fact that different codices contain variants, which testify to different readings. However, the very demand of a strategy that clarifies the differences of self-images in different poems is the legacy of the biographical approach to literature, since nothing can guarantee the unity of a corpus, i.e., a set of separate pieces of literature written by or attributed to a single author, but the biographical author's supposedly unified personality.

Another interesting attempt of "biographical" reading has been made by Ellen Oliensis, who simply erased the differentiation between author and persona through introducing the notion of *face*.¹⁶ The poem is regarded as an utterance in a life situation; the speaker tries to realize a speech act, and for this he construes a face. The faces that appear in various poems may naturally be different. The face is not a clue to the extrapoetic life, nor is it an immanent feature of the poetic medium. Oliensis is interested "in the life that happens in [Horace's] poetry" (3). This approach is compatible with a modern social theory of personality, and therefore it avoids the shortages of psychologically centred biographical interpretations. Face does not only mean a sort of social behaviour, but also prestige, and in this meaning the poem that constructs or deconstructs face appears as a game of power, which might open the way towards a post-modern reading of Horace. At the same time, however, the series of poems are interpreted in accordance with the scheme of a carrier story, which brings back biographical plots into the scholarly narrative. This is obvious in sentences such as the following: "The more face Horace accumulates, the less effort he needs to devote to maintaining it" and "As Horace gains authority, moreover, he defers differently—paying more deference to Augustus and less to Maecenas" (5). We can see the plot of a successful life history that offers a frame to the interpretation of poems as manifestations of the struggle for face, i.e., for social rise. Although with the concept of face the problem of sincerity seems to be avoided, since this approach does not differentiate between personal belief and uttered content, the result is rather similar to the image of an insincere Horace who says what is favourable for his carrier.

After these examples of the surviving topic of the author's personal sincerity I would like to turn the table and to approach to the notion of sincerity as a rhetorical achievement of the text. Rhetorical formation we can experience, of course, in every text; rhetoric is not some additional extra to embellish a previously bare linguistic expression. But the moods of these rhetorical formations might be rather different. Some of them might be suitable to being received in a given cultural context as non-rhetorical and unformed outbursts of some

¹⁵ McNEILL, op. cit. 5–8, the quotation is taken from page 142, note 23.

¹⁶ Ellen OLIENSIS, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

sincere consciousness. The moods that we can accept as sincere probably tend not to display too obtrusively their devices and not apply mediating systems of communication that are not used nowadays, such as mythology. Catullus' *Carm.* 5, a poem widely accepted as a quite good example of sincerity, does not contain any references to ancient mythology or to particularly Roman social institutes. It operates with images of nature and a general notion of a generation gap instead. (Nevertheless I can imagine that in the phrase *rumores senum seueriorum* we should detect the playfully hidden denomination of the *mores maiorum*.) But we can compare it with Horace's c. 1.8, which displays a very similar topic through a similarly general imagery. We cannot say that Catullus' text tries to hide its rhetorical devices, since the multiple anaphora is rather obvious.¹⁷ But the highly artistic play with word order, characteristic of Horace's melic poetry, is definitely absent here. And we can realize a basic difference. The Catullan poem stages what can be called a life situation in which a direct expression of a consciousness is possible. The speaker of the poem addresses a person directly and wants her to react immediately. Horace's poem, on the other hand, is a calm discussion of possible life strategies the addressee of the speech may follow in other, various situations of the long (but according too the poem's speaker too short) period of youth. Teaching is usually not a life situation that can work without applying traditional systems to communicate previously given knowledge.

I do not think, however, that a text is able to achieve sincerity without the reader's co-operation. Contradiction in the text, or between text and context, can destroy sincerity if readers focus on them. Nobody can see the context in its totality because a perceived context is always partial. Moreover it is always changing in the stream of historicity. A text in order to be sincere needs a reader, who is willing not to recognize contradictions. The "willing suspension of disbelief"¹⁸ is very much needed when we want to avoid ironical readings. To refer to a telling example I will quote Eve Adler again, who characterizes Catullus' pederastic poetry with words like "indirectness, reserve, convention, artifice" (45). Moreover she describes all the love poems addressed to persons other than Lesbia with the notion of irony (47, 100). Apart from political preferences, it depends on the context, to be sure; if a reader is willing to accept the Lesbia poetry as sincere, and takes those poems as the definitive context of Catullus' pederastic and other miscellaneous love poetry, they will be unwilling to accept the latter group as sincere too.

I am very much convinced that my text is also full of contradictions. I hope that readers who like irony have been enjoying them, and those who prefer sincerity were willing to disregard them.

¹⁷ Cf. Ernest A. FREDRICKSMEYER, *Observations on Catullus 5*, *AJPh* 91 (1970) 440.

¹⁸ Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*, ed. by James Engell and W. Jackson Bate, Princeton: Princeton University Press 1983, vol. 2 (vol. 7 of *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*), 6.

LÁSZLÓ HAVAS

**TRADITION ET ACTUALISATION —
L'IMPORTANCE DE LA NOTION DE *SAECULUM*
DANS LA LITTÉRATURE ROMAINE
DE LIVIUS ANDRONICUS A JUVENAL ET FLORUS**

On pourrait dire que la littérature latine officielle commence avec un chant composé par Livius Andronicus à propos des jeux séculaires qui eurent lieu au milieu du troisième siècle. Selon la datation que certains admettent, ces jeux ont dû être organisés en 249, mais on peut penser également à l'an 254/253, date à laquelle p. ex. Brind'Amour pense qu'il est théoriquement possible de situer cet événement, quoiqu'il préfère rester fidèle pour sa part à une datation en l'an 235, refusant les autres dates qui ont été proposées comme, par exemple, l'an 246.¹ Dans le cas de ces jeux, il s'agit d'une cérémonie de purification, comme cela apparaît dans un passage où Tite-Live parle de la même manifestation littéraire, mais à propos d'une date plus tardive, lorsque cette cérémonie a été répétée dans une situation historique identique. En 207, Hasdrubal était un ennemi menaçant pour l'Italie et tous pensaient que les consuls, en l'occurrence M. Livius Salinator et C. Claudius Nero, devaient partir pour la guerre, lorsque des prodiges sinistres furent observés : il avait plu des pierres à Véies, puis le temple de Jupiter à Minturnes et le bois sacré de la nymphe Marica avaient été frappés par la foudre, et le même malheur était arrivé au rempart et à une porte d'Atella. Les habitants de Minturnes affirmaient qu'un ruisseau de sang avait coulé sous leur porte. Pendant la nuit, un loup avait franchi une porte à Capoue et mis en pièces une sentinelle. De plus, on crut qu'il avait plu des pierres même sur l'Armilustrum, l'emplacement où on procédait à la purification des armes sur l'Aventin. Les esprits furent troublés aussi par la nouvelle qu'à Frusino était né un enfant aussi gros qu'un enfant de quatre ans, dont on ne pouvait déterminer s'il était un garçon ou une fille, parce qu'il s'agissait d'un androgyne. Selon les haruspices qu'on avait pour cette raison mandés d'Étrurie, le berceau de la divination, il s'agissait là d'un prodige funeste et honteux. On écarta l'effet de ces prodiges par des rites religieux, appropriés, et plus précisément par le

¹ Pour les problèmes soulevés dans notre étude v. surtout les recherches de fond de P. BRIND'AMOUR (*L'Origine des Jeux Séculaires*), in : ANRW, II, 16.2, 1334–1417, où se trouve aussi une littérature spéciale complémentaire ; cf. encore notre étude : *A saecularis gondolat mint irodalomalakító tényező Rómában* [*La pensée séculaire comme moyen pour la formation de la littérature à Rome*], AntTan 45 (2001) 75–112, où on trouve des références à une partie spéciale de la littérature que P. BRIND'AMOUR ne mentionne pas, ou bien il ne pouvait pas encore connaître. Une synthèse du problème de la « Chronologie des Jeux Séculaires » qui présente un bon point de départ pour les recherches suivantes se trouve dans l'étude mentionnée de BRIND'AMOUR 1353 sqq.

sacrifice de victimes adultes, et en ce qui concerne le monstre, il fallut le noyer en haute mer. On enferma dans une caisse cette créature effrayante, toute vivante, on l'emporta au large pour la jeter dans les flots. Tout cela témoigne d'une série de cérémonies purificatrices dont le but était de libérer le corps civique et social romain de ses vices et de sa dégénérescence. On ajouta encore d'autres rites religieux pour apaiser les dieux. Sur un décret des pontifes, un jour de prières publiques eut lieu, et ils décidèrent que trois groupes de neuf jeunes filles, c'est-à-dire, au total, vingt-sept vierges parcoureraient la ville en chantant un *carmen*. Ici, Tite-Live note un événement qui suivit : alors que les jeunes filles apprenaient, dans le temple de Jupiter Stator, ce *carmen*, qui avait été composé par le poète Livius, la foudre frappa, sur l'Aventin, le temple de Junon Reine. Quant à l'expression *conditum a Livio poeta carmen*,² on sait pertinemment qu'il s'agissait dans ce cas de Livius Andronicus de Tarente, qui fut d'abord esclave et précepteur des enfants d'un Livius, puis son affranchi. Ce Livius était peut-être le père de Livius Salinator que nous avons mentionné ci-dessus. Mais on ne sait pas quand il écrivit le *carmen*, étant donné que les jeunes filles ont pu apprendre un texte qui avait été élaboré déjà avant l'an 207. On sait, d'après les informations transmises par Censorinus, qui suit Varron, et par Pseudo-Acron, qui dépend de Verrius Flaccus, que, durant la première guerre punique, on décida d'organiser des jeux dédiés à Dis Pater et à Proserpine, en chantant, entre les sacrifices, un *carmen* pour favoriser le succès des Romains dans la guerre contre les Carthaginois. Étant donné que Varron et Censorinus soulignent la liaison de ces rites avec les jeux séculaires (*utique ludi centesimo anno fierent*), on peut fixer la date de la composition du *carmen saeculare* le plus ancien en 249 ou bien en 254/253, peut-être en 246 ou en 235 av. J.-C. En ce qui concerne l'auteur possible du chant séculaire, on peut suivre l'avis de Cichorius qui a proposé le nom de Livius Andronicus, ce dernier étant la seule personne à cette époque qui faisait véritablement autorité dans la vie littéraire de Rome. Par conséquent, c'est lui qui a dû être chargé de composer un chant officiel dans un but religieux.³

En résumant, on peut dire que, en 254 /253 ou en 249, ou même plus tard, le poète Livius Andronicus fut chargé de composer un chant à caractère magique pour aider sa génération à se libérer de ses vices, en enterrant en quelque sorte la génération responsable des défaites antérieures pour qu'on/puisse continuer ainsi avec succès la guerre contre les Carthaginois. Il s'agit donc ici d'une part d'un acte de purification et d'autre part d'un acte qui a un aspect de funérailles. Cela est prouvé par les circonstances suivantes : d'une part, les jeux et le chant sont dédiés à des divinités chthoniennes et funéraires, Dis et Proserpine, d'autre part, on sacrifia des victimes noires, victimes qui sont généralement associées à des obsèques. Tout cela veut dire que la naissance de la littérature séculaire officielle s'attache à des actes de purification et de funérailles qui remontent à une tradition archaïque en Italie, comme les formes mêmes de cette poésie l'indiquent. Tite-Live qualifie en effet ce chant de cette manière : il était « digne peut-être, à l'époque, des éloges d'esprits grossiers, mais

² Pour pouvoir donner et interpréter le texte livien, j'ai suivi l'édition suivante : *Tite-Live, Histoire romaine, tome VI*, trad. nouvelle avec une introduction et des notes par E. LASSERRE, Paris 1941.

³ C. CICHORIUS, *Römische Studien*, Leipzig 1922, 1sq., cf. E.H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin, II*, p. LCL, Cambridge/Mass.-London 1982, Introduction, p. XIII.

paraîtrait maintenant rude à l'oreille et informe (*carmen... nunc abhorrens et inconditum*), si on le rapportait ». On pourrait en conclure que le premier chant archaïque de Livius Andronicus n'a pas été une composition à la grecque, ni une traduction, ni une adaptation à la mode de son *Odissia* ou de ses pièces de théâtre, mais qu'il a suivi une coutume folklorique d'origine italo-étrusque, fondée sur une série de procédés et d'idées magiques et occultes, et a utilisé des vers informes comme c'était l'habitude dans les refrains que chantaient les soldats lors du triomphe de leur général. C'est ainsi qu'on peut essayer de reconstruire la naissance et le caractère archaïque supposés du premier chant séculaire de la littérature latine.

Par contre, il faut ajouter immédiatement qu'on modifia cette pratique quelques années plus tard. Tite-Live lui-même raconte que, en 207, pendant que les jeunes filles apprenaient le chant, composé par Livius Andronicus, la foudre frappa le temple de Junon Reine. Puis, à la suite de la réponse des haruspices consultés, qui déclarèrent que ce prodige nécessitait l'apaisement de la déesse par une offrande, les décemvirs décidèrent immédiatement l'instauration d'un jour de cérémonies pour Junon Reine. Voici quel fut l'ordre de la cérémonie : du temple d'Apollon, deux vaches blanches furent amenées en ville par la porte Carmentale ; derrière elles, on portait deux statues en bois de cyprès, c'est-à-dire deux *xoana*, représentant Junon Reine ; ensuite vingt-sept jeunes filles, vêtues de longues robes, marchaient en chantant un *carmen*, en l'honneur de la même déesse. Dans le cas, on peut interpréter le mot de *carmen* comme hymne. Donc, il est permis de dire qu'en 207, le poète ou bien une autre personne a transformé le chant séculaire de l'an 249 en un hymne consacré à Junon et, peut-être, aussi à Apollon (cf. *deis rite placatis*, 27,38,1), en conservant, tout de même, des éléments archaïques, comme p. ex. le nombre des vierges, étant donné que le chiffre de vingt-sept représentait un nombre magique et sacré dans l'Italie ancienne. La deuxième modification exécutée lors de la cérémonie de l'an 207, si l'on considère les rites de l'an 249, réside dans le fait qu'on changea le rite magique en un rituel religieux d'offrande, de sacrifice et de procession, comme le souligne la couleur blanche des victimes qui ont été offertes en l'an 207.

Comme nous l'avons rappelé dans notre étude, il y a beaucoup d'incertitudes sur les dates possibles des jeux séculaires.⁴ Une des causes en est le fait que la tradition romaine connaissait des conceptions différentes de la datation par siècles : on a attribué des durées différentes aux siècles : cent dix ans, cent trois ans ou cent ans ; mais on a pu aussi partir de dates différentes pour la fondation de Rome. Ce phénomène permettait des datations contradictoires et variées des jeux séculaires, tout particulièrement, à l'époque républicaine. Cette constatation est valable dans le cas du deuxième siècle av. J.-C., et on peut interpréter plusieurs ouvrages littéraires écrits en ce temps-là comme des monuments commémoratifs

⁴ Pour la problématique du *saeculum* et des *ludi saeculares* et encore pour le rituel de ces derniers v. récemment P. WEISS, *Die Säkularspiele der Republik – eine annalistische Fiktion? Ein Beitrag zum Verständnis der kaiserzeitlichen ludi saeculares*, MDAI(R), 80 (1973) 205–217 ; J. SCHEID, J. SVENBRO, *Les Jeux séculaires : rites, paroles et écrit*, AEHE, V^e sect., 97 (1988–1989) 297–299 ; H. PAVIS D'ESCURAC, *Siècle et Jeux séculaires*, Ktêma 18 (1993) 79–89 ; G. FREIBURGER, *Siècle et Jeux séculaires*, Ktêma, 18 (1993) 91–101. En ce qui concerne les lieux des jeux, v. J.P. POE, *The Secular Games, the Aventine and the Pomerium in the Campus Martius*, ClAnt 3 (1984) 57–81.

de l'anniversaire de la ville de Rome. Selon S. Timpanaro, Ennius commença à écrire son épopée intitulée « Annales » après 189, et de nos jours, cette hypothèse est généralement acceptée. Or on sait que le poète datait la fondation de Rome précisément en 884/883, et c'est ainsi qu'il rappelait à la mémoire de son public le septième centenaire de l'*Vrbs*, comme on peut lire dans un de ses fragments :

*septingenti sunt paulo plus aut minus anni
augusto augurio postquam inclita condita Roma est*
(Varr., 3,1, 2 = ed. Skutsch, lib. IV/V. 154/501/)

On voit donc que Ennius fêtait le centenaire de Rome par un genre littéraire qui était auparavant inconnu dans la littérature romaine, en remplaçant pour ainsi dire le chant de type archaïque par l'épopée à la mode, écrite dans des hexamètres à la manière d'Homère dont Ennius représentait une nouvelle incarnation d'après la métempsycose pythagoricienne.

A la fin des années 50 du deuxième siècle av. J.-C. et encore en 149, Caton l'Ancien fit une réédition de son ouvrage historique intitulé *Origines* en complétant la première version. Comme on sait, l'auteur, qui y présente, justement, les origines des villes italiennes, a posé comme date de la naissance de Rome l'an 750/749 av. J.-C. On voit donc qu'il a célébré par son oeuvre le sixième centenaire de la fondation de l'*Vrbs*, dont la constitution était, selon lui, supérieure à celle des autres villes, parce que l'État romain, contrairement aux États grecs, n'avait pas été constitué par l'intelligence d'un seul homme, mais par des générations et pendant plusieurs siècles. Ainsi, à propos du six-centième anniversaire de Rome, Caton l'Ancien nous montre l'État romain à sa naissance, après dans sa croissance, puis à l'âge adulte et enfin dans la stabilité durable de sa force (Cic., de rep., 2,1,2-3), en montrant qu'en peu de temps une si grande ville a pu croître, être florissante, puisqu'elle s'est écroulée en étant capable ensuite se relever (Vell. Pat., 1,7,2). On pourrait dire que les *Origines* de Caton étaient un livre de circonstance, qui exposait et théorisaient le développement de l'État romain au temps de son jubilé, parce que les jeux séculaires eurent lieu, tels qu'ils furent célébrés officiellement, en 149 ou en 146 av. J.-C. En fait, la première histoire romaine rédigée en latin célébra l'accomplissement d'un nouveau *saeculum* de Rome.

Le premier siècle av. J.-C. eut une importance particulière dans la vie publique, de même que dans la pensée politique et dans la littérature de Rome en ce qui concerne l'idée de *saeculum*. La religion étrusque, qui se présentait comme une religion révélée, avait attribué à la nymphe Végoia (Begue, Vecuia) une prophétie qui apparaît comme une sorte de cosmogonie adressée à Arruns Veltyrnus. Cet oracle fut rédigé vers 91/90 av. J.-C., comme le montrent des allusions aux événements qui se sont déroulés avant la fin du huitième *saeculum* de la vie historique des Étrusques. Vers cette même période, Marius et Sylla diffusèrent, eux aussi, une propagande, qui les présentait comme les nouveaux fondateurs de Rome au début d'une nouvelle ère qui allait inaugurer un nouvel ordre des choses. Ces généraux se faisaient voir comme de nouvelles incarnations de Romulus. Par contre, étant donné que Romulus, meurtrier de son frère, avait un aspect déshonorant et honteux, car l'idée d'un royaume tyrannique lui était associée, Marius et Sylla se

cherchèrent un autre modèle de précurseur pour eux-mêmes, modèle qu'ils pensèrent retrouver dans la figure, d'ailleurs falsifiée, de Camille qui se présentait dans la littérature romaine comme un nouveau fondateur de l'*Vrbs* (cf. P.M. Martin, L'idée de royauté à Rome de la Rome royale au *consensus* républicain, Clermond-Ferrand 1982, 360, v. encore J. Hellegouarc'h, Le principat de Camille, REL 48, 1970, 112-132 ; Liv., 5,49,7 sqq. ; 7,1,10 ; Plut., Cam., 1,1 ; Eutr., 1,20,3 ; Iulian., Caes., 323a). Cela permettait à Marius et Sylla de se présenter, l'un et l'autre, comme le troisième *conditor urbis* après le « second Romulus », nom qui exprimait la personnalité de Camille, conquérant de Véies et restaurateur de Rome. Marius déclara que, par sa victoire sur les Cimbres et les Teutons, il avait sauvé Rome d'un aussi grand danger que celui du IV^e siècle lorsque Camille avait assuré le salut de la Ville par son triomphe sur les Gaulois.

Une propagande identique fut reprise par Cicéron au cours de son consulat de l'an 63, année qui fut interprétée comme *annus fatalis* et qui marquait donc l'accomplissement d'un siècle. En considérant que, selon Castor de Rhodes, chronographe contemporain, les fondements de Rome avaient été jetés en 764/763, on a cru, à juste titre, qu'il s'agissait de commémorer, en 63 av. J.-C., le septième centenaire de Rome, suivant une conception du siècle qui a dû être acceptée par la génération de Cicéron, même si ce n'est que d'une manière partielle. Le consul, qui avait écarté de Rome Catilina et anéanti sa conjuration, s'est vanté de sauver Rome d'un malheur effroyable et brusque, en assurant ainsi la naissance d'une Rome plus heureuse. Il exprima cette idée dans son poème sur son consulat dans ces termes :

o fortunatam natam me consule Romam!

ce qui veut dire en français :

O Rome fortunée, sous mon consulat née! (trad. par A. Ernout)

Cette idée politique de Cicéron, fondée sur une interprétation religieuse et exprimée par des discours très modernes à leur époque, et formulée également par des vers d'une médiocre qualité artistique mais d'autant plus originaux, ou du moins bien actualisés, fut fortement critiquée par ses ennemis politiques. Cette violente critique trouve son expression dans les invectives pseudo-sallustiennes contre Cicéron, où on peut lire les reproches suivants : (En ce qui concerne la Rome fondée par le consul de l'an 63, on pourrait parler plutôt d'une Rome) « infortunée et misérable... qui a subi la plus cruelle proscription aux temps où Cicéron, bouleversant la république, forçait tous les bons citoyens terrorisés à se courber devant sa cruauté » (1,3,5). Aux yeux de l'auteur de l'invective I, Cicéron se présentait comme un nouveau Romulus, un Romulus d'Arpinum (*Romulus Arpinas*, 1,4,7), un successeur du fratricide, mais qui s'imaginait que, par sa valeur sans égale, il avait surpassé les Paulus, les Fabius, les Scipions, dont la gloire pâlisait, selon l'appréciation tendancieuse du consul de l'an 63, en face de ses propres exploits. Dans ce cas, les idées séculaires deviennent objet de risée, selon une tendance bien répandue dans la littérature oratoire à la fin de la République. Tout cela montre, d'une manière claire, les transformations multiples de la pensée sur la notion de *saeculum* comme sujet littéraire dans la Rome ancienne.

Cicéron se souviendra encore du septième centenaire de la fondation de Rome, mais cette fois en suivant une autre chronologie, qui fut élaborée par les chercheurs romains contemporains, en premier lieu, par Varron. Quand Cicéron commença à écrire son dialogue *De re publica*, il s'adressa à son ami, Atticus, pour s'informer sur la chronologie de l'histoire romaine, et surtout sur la date précise de la fondation de l'*Vrbs*. Il voulait connaître et utiliser, dans le même but, aussi les livres de Varron. Mais nous ne savons pas exactement quels étaient ces ouvrages varroniens. On peut penser aux *Antiquités*, dont certaines parties devaient être publiées déjà au temps de la rédaction du *De re publica*, mais on peut penser également aux *Annales* qui étaient sur le point de prendre leur forme définitive. Cicéron demanda également certains renseignements à Atticus sur le début de l'histoire romaine et les événements historiques qui devaient figurer dans l'ouvrage intitulé *liber annalis*, qui date aussi de la fin des années 50 et du début des années 40. Mais pourquoi Cicéron a-t-il choisi les livres de Varron et d'Atticus comme point d'orientation historique pour son traité sur l'État? Dans une étude antérieure, j'ai déjà eu l'occasion de soutenir la thèse selon laquelle le *De re publica*, qui fut composé dans les années 54 à 51, était lié au septième centenaire de Rome, qui fut célébré précisément dans ces mêmes années : Varron avait en effet élaboré une nouvelle chronologie des origines de Rome, en établissant une série d'arguments que la fondation de l'*Vrbs* avait eu lieu en 754/753 av. J.-C. Solin est témoin de cette nouvelle chronologie, lui qui se fonde sur Varron pour fixer la date de la naissance de Rome en cette année-là. Cette théorie fut acceptée également par Atticus et par Cicéron, comme l'affirme Solin lui-même, qui déclare : « selon Pomponius Atticus et Cicéron, Rome fut fondée la troisième année de la sixième Olympiade », c'est-à-dire en 753 av. J.-C. En outre, Cicéron présente, dans le dialogue intitulé *Brutus*, son ami Atticus en disant de lui cette phrase : *annorum septingentorum memoriam uno libro colligavit* (18,72). Ces mots indiquent que le *liber annalis* résumait les événements qui s'étaient déroulés à Rome pendant sept cents ans, ce qui était très important à l'occasion du septième centenaire de Rome. Il s'ensuit que le *De re publica* aussi est une oeuvre de circonstance, qui avait été écrite à propos du septième centenaire de Rome et qui voulait trouver un remède à la crise de la République, atteinte alors d'une maladie quasiment mortelle, en attribuant à Cicéron lui-même le rôle politique d'un *moderator rei publicae* qui s'appuyait, en premier lieu, sur la dignité et sur l'autorité qui lui étaient reconnues alors même qu'il n'exerçait plus aucune fonction officielle. Dans ce domaine, l'auteur du dialogue que nous analysons a repris l'héritage spirituel de Caton l'Ancien dont les *Origines* avaient été rédigées, dans leur forme ultime, pour montrer la gloire de Rome qui avait été fondée, selon la chronologie suivie par Caton, six cents ans auparavant. Caton avait voulu perfectionner l'organisation de l'État et en assurer l'équilibre, alors qu'il pouvait lui aussi d'une autorité acquise depuis longtemps quand bien même il n'était plus être investi d'aucune magistrature. Ce rôle peut apparaître comme l'anticipation de la théorie cicéronienne sur le *moderator rei publicae*.

Cependant, conformément à ses idées politiques, élaborées d'après les exigences des années 50 av. J.-C., Cicéron avait placé ses paroles dans la bouche de Scipion Émilien, en mettant de nouveau en scène des contemporains de Scipion, les amis de ce dernier. Le choix du héros principal du *De re publica* était particulièrement heureux, et il en va de

même de celui de la date de la conversation imaginaire qui est rapportée dans le dialogue cicéronien. En effet, la situation politique de Scipion pouvait évoquer celle de Caton l'Ancien à la fin de sa vie, c'est-à-dire vers l'an 149, et celle de Cicéron au cours des années 50 av. J.-C. Scipion Émilien avait 55 ou 56 ans en 129 av. J.-C., date supposée de l'entretien entre les membres du cercle des Scipions. Il avait donc à peu près le même âge que Cicéron, lorsque celui-ci écrivit le *De re publica*, et n'exerçait, lui non plus, plus aucune fonction officielle, mais il s'opposait à la loi agraire, que cherchait à imposer C. Gracchus. Scipion, voulant ainsi s'opposer à des tendances politiques qu'il jugeait excessives et imposer une attitude de modération dans la vie politique. D'autre part, c'est en 129 av. J.-C. que Rome fêta, au moins théoriquement, son six-centième anniversaire selon la chronologie établie par Cincius Alimentus. Il apparaît de ce fait que les arrière-plans historique, politique et littéraire du dialogue cicéronien sont si bien élaborés par l'auteur qu'on croira difficilement qu'on puisse les attribuer purement et simplement au jeu du hasard. Le *De re publica* est, selon toute probabilité, un monument politico-philosophique original qui témoigne de l'importance du septième centenaire de Rome et il s'insère à ce titre dans un contexte historiographique représenté par Varron, par Atticus et par Cornélius Népos.

Quant à Cornélius Népos, il est utile de préciser encore quelques points concernant son rôle pour la question de la pensée séculaire. Cet auteur, ami de Cicéron et d'Atticus, publia, vers le milieu des années 50 av. J.-C., une grande oeuvre en trois volumes, intitulée *Chronica*, qui était une chronologie de Rome, insérée dans le cadre d'une histoire universelle rédigée selon l'ordre des événements. Quoique Cornélius Népos plaçât la date de naissance de Rome en 751/750 av. J.-C., on peut considérer cette oeuvre comme une construction littéraire, parfaitement originale à Rome, destinée à honorer l'*Vrbs* au moment où celle-ci achevait le septième siècle de son existence. Cette interprétation paraît être confirmée par les expressions qu'emploie à son propos Catulle lorsqu'il dédie son joli petit livre à Népos avec ces mots :

....namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas,
iam tum cum ausus es unus Italorum
omne aevum tribus explicare cartis
doctis, Iuppiter, et laboriosis.
Quare habes tibi quicquid hoc libelli,
qualecumque ; quod, o patrona virgo,
plus uno maneat perenne saeculo. (1,3sq.)

Ces vers peuvent se traduire ainsi en français :

car tu attachais quelque prix à mes bagatelles, dès le temps où tu osas, seul parmi les Italiens, dérouler toute la suite des âges en trois volumes fruit d'un dur labeur, par Jupiter. Accepte donc le contenu de ce petit livre, quelle qu'en soit la valeur ; puisse-t-il, ô vierge, ma patronne, vivre toujours jeune au delà d'un siècle! (d'après la traduction de G. Lafaye)

Ainsi le poète romain accentue encore l'importance de l'oeuvre de son ami, Cornélius Népos, dans l'histoire universelle et romaine, en la reliant à l'idée de siècle, idée qui influence même la publication du petit livre de Catulle. Cette remarque ironique attire l'attention du lecteur sur le fait que la parution des poèmes de Catulle vers l'an 54/53 est inséparable de l'atmosphère séculaire qui entourait les ouvrages littéraires de cette époque, ce qu'on peut constater à propos des traités philosophiques, historiques et chronologiques que nous avons examinés ci-dessus. C'est dans ce sens que Catulle présente, durant ces années, César conquérant dans le rôle d'un nouveau Romulus, mais, d'une manière ironique, en l'apostrophant par l'insulte de « Romulus débauché » (*cinaede Romule*, 29,7). Voilà une nouvelle présentation où la pensée sur la notion de *saeculum* se trouve de nouveau transformée, et cette fois en la rattachant indirectement à la tradition de la poésie iambique née en Grèce.⁵

Nous pourrions continuer l'examen de notre sujet en examinant la littérature séculaire de l'époque augustéenne, et en notant les changements qui ont alors affecté la conception du siècle et sa présentation artistique, depuis Virgile⁶ et à travers Horace⁷ et Tibulle⁸ pour en arriver à Ovide et à Tite-Live. Chez ces auteurs, l'héritage archaïque des jeux séculaires et les formes littéraires de la poésie bucolique se combinent avec les formes de la poésie didactique d'Hésiode et avec celles de l'épopée homérique et hellénistique ou encore avec celles des odes triomphales, en tenant compte aussi de la tradition historique et historiographique. Mais cet aspect de la question a été bien étudié et nous nous permettons donc de passer sur cette époque qui aurait dû assurer à Rome, selon l'idéologie officielle du régime augustéen, un renouvellement général après la purification de la génération des guerres civiles. Nous nous contenterons d'inviter nos auditeurs à se reporter, entre autres, à l'étude approfondie de Mme. Clavel-Lévêque qui éclaire bien cette question.⁹

Dans la dernière étape de ma conférence, je traiterai seulement une question, en soulignant le fait que les *Origines* de Caton et le *De re publica* de Cicéron ont établi une

⁵ Cette question est largement traitée dans mon étude dans le mélange G. DOBESCH, *Caesar als Romulus der Eroberer*.

⁶ Pour cela v. récemment K. GALINSKY, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton, New Jersey 1998 (= 1996¹), 93sq. (avec une littérature complémentaire). Des informations de valeur sont présentées par J. GRIFFIN, *Augustus and the Poets : Caesar qui cogere posset*, in : F. Millar, E. Segal (edd.), *Caesar Augustus. Seven Aspects*, Oxford 1984, 189–218 ; Id., *Virgil*, Oxford 1986.

⁷ V. récemment : P.L. SCHMIDT, *Horaz' Säkulargedicht, ein Prozessionslied?*, AU 28 (1985) 42–53 ; E. FLORES, *Su alcuni aspetti religiosi del carmen secolare di Orazio*, Aion 17 (1995) 161–174 ; D. BARKER, *The Golden Age is Proclaimed? The carmen saeculare and the Renaissance of the Golden Race*, CIQ 46 (1996) 434–446 ; H. CANZIK, *Carmen und sacrificium. Das Saecularlied des Horaz in den Saecularakten des Jahres 17 v. Chr.*, in : R. Faber, B. Seidensticker (edd.), *Werke, Bilder, Töne. Studien zur Antike und Antikenrezeption*, Würzburg 1996, 99–113.

⁸ N. METHY, *Rome, « ville éternelle »?, À propos de deux vers de Tibulle (II, 5, 23–24)*, Latomus (2000) 69–81 (avec une riche littérature complémentaire).

⁹ M. CLAVEL-LEVEQUE, *L'espace des jeux dans le monde romain : hégémonie, symbolique et pratique sociale*, ANRW II/16,3, 2405–2563.

tradition historiographique durable dans la littérature romaine. Le neuvième centenaire de Rome, qui fut célébré sous le principat d'Antonin le Pieux, en 147 après J.-C., donna à Florus l'occasion de rédiger son histoire abrégée de Rome, où il présentait le peuple romain comme un unique individu, dont il pouvait ainsi examiner toute la carrière pendant son enfance, son adolescence et sa jeunesse jusqu'à sa vieillesse. Selon Florus, historien d'origine africaine, le peuple romain, avant de connaître le déclin physique, avait été capable de reprendre des forces à l'époque augustéenne,¹⁰ quand le prince avait organisé de nouveau en 17 av. J.-C. des Jeux Séculaires, mais ce renouvellement, dont les effets s'étaient fait sentir tant sur le plan politique que sur le plan social, s'était révélé temporaire,¹¹ étant donné que, sous l'effet de l'inertie des Césars, le peuple romain avait vieilli et avait perdu de sa vigueur. On assistait donc à une décadence, une dégénérescence inéluctable, même si Rome avait connu nouveau reverdissement de ses forces sous le principat de Trajan. Cela montrait que Rome voyait la mort près d'elle, c'est-à-dire que Rome était condamnée à court terme.

Cette vision presque apocalyptique de Rome trouve aussi son expression chez un poète contemporain de Florus, Juvénal, qui dut écrire ces vers encore sous le principat d'Hadrien, lorsque l'idée de siècle connut une nouvelle vitalité.

*Nona aetas agitur peioraque saecula ferri
temporibus, quorum scelere non invenit ipsa
nomen et a nullo posuit natura metello. (13,28-30)*

¹⁰ Cf. J.F. HALL, *The Saeculum Novum of Augustus and its Etruscan Antecedents*, in : ANRW II, 16.3, 1986, 2564-2589 ; H. KLOFT, *Die Säkularspiele des Augustus und die Tradition der Herrscherfeste in der Antike. Soziale und kommunikative Aspekte*, in : G. Binder, K. Ehlich (edd.), *Kommunikation in politischen und kultischen Gemeinschaften. Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium*, 24 (1996) 51-74. — V. encore : L. MORETTI, *Frammenti vecchi e nuovi dei ludi secolari del 17 a. C.*, RPAA 55/56 (1982-1984) 361-379.

¹¹ Pour les fêtes séculaires symbolisant le renouvellement après Auguste v. p. ex. : P. DI MANZANO, *Note sulla monetazione dei Ludi secolari dell'88 d. C.*, BCACR 89 (1984) 297-304. Cf. encore : J. SCHEID, *Déchiffrer des monnaies. Réflexions sur la représentation figurée des Jeux séculaires*, in : C. Auvray-Assayas (ed.), *Images romaines. Actes de la table ronde organisée à l'École Normale Supérieure 9, Paris 1998*, 13-35 ; B. SCHNEGG-KÖHLER, *Die augusteischen Säkularspiele*, München, Leipzig 2002, où se trouvent les photos des actes des jeux de 17 av. J.-Ch., leur « diplomatische Abschrift » et leur édition critique, avec une documentation de la littérature la plus importante.

Nous avons suivi ici la leçon acceptée, entre autres, par István Károly Horváth,¹² au lieu d'envisager la correction de quelques chercheurs, qui, surtout dans le passé, ont proposé de lire *nunc*. István Borzsák¹³ défend lui aussi cette lecture, mais nous pensons qu'il est impossible de le suivre sur ce point, étant donné que la leçon *nona* se révèle plus convaincante comme *lectio difficilior* que le mot *nunc*. La formule *nona aetas* de Juvénal est confirmée aussi par le texte de l'épopée de Lucain (7,387) à laquelle les *Scholia Bernensia* ajoutent cette phrase comme commentaire (1,563) : (*Sibylla*) *nuncentesimum annum exitio Romanis cecinerat*.¹⁴ La leçon *nona aetas* trouve encore un appui dans le texte de Dion Cassius, qui parle du neuf cents ans comme d'un nombre fatal dans l'histoire romaine (57,18,3–5). On voit que l'idée de siècle est entrée dans un autre genre littéraire, et en l'occurrence dans la satire que les Romains eux-mêmes considéraient comme un genre purement latin. Tout cela prouve que l'idée de *saeculum*, qui était à l'origine une conception italo-étrusque, a fourni un sujet d'inspiration permanent à la littérature latine, sujet qui était toujours capable de se transformer et se renouveler selon les exigences sans cesse variables, en réunissant en elle les tendances de l'archaïsme, de la modernité et du classicisme, qui furent constamment présentes dans la littérature de l'Antiquité romaine.

¹² Le texte se trouve dans la forme citée dans l'édition suivante : *D. Iunius Iuvenalis szatirái. D. Iuni Iuvenalis Saturae*, latinul és magyarul. [Les satires de D. Iunius Iuvenalis. D. Iuni Iuvenalis Saturae, en latin et en hongrois] Trad. et notes par Gy. MURAKÖZY, préfacé par I. K. HORVÁTH, Budapest 1964, loc. cit. ; HORVÁTH, I.K., *Egy szó két betűje a Iuvenalis-filológiában* [Deux lettres d'un mot dans la philologie de Juvénal], *AntTan* 13 (1966) 127–141 ; ID., *Zwei Buchstaben eines Wortes in der Juvenal-Philologie*, *BCO* 14 (1961) 221 (ref. E. MARÓTI) ; ID., *L'attitude littéraire de Juvénal et l'ère neuvième*, in : *Античное одчество*, Москва 1967, 378–383. La lecture *nona* figure aussi dans l'édition de J. WILLIS : *Iuvenalis Saturae*, Stuttgartiae et Lipsiae MCMXCVII, loc. cit., de même que dans le commentaire d'E. COURTNEY, London 1980, ad loc., où se trouvent les lieux parallèles des auteurs que nous mentionnons.

¹³ I. BORZSÁK, *Nona aetas? A. Iuvenalis-szöveg hagyományozásának kérdéséhez* [Pour la question de la tradition textuelle d'un lieu de Juvénal], *AntTan* 13 (1966) 116–127 ; ID., *Nona aetas?*, *ACD* 2 (1966) 63–72 ; ID., *Még egyszer a iuvenalisi nona aetas kérdéséhez* [Pour une deuxième fois la question de la nona aetas de Juvénal], *AntTan* 14 (1967) 137–138 ; ID., *Nona aetas. Zur juvenalischen Textüberlieferung*, *Meander* 22 (1967) 305–317.

¹⁴ Cf. H.W. PARKE, *Sibylls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, London–New York 1988. Cette théorie est conforme à la tradition précédente qui a fait rendre l'oracle par la Sibylle à Énée sur le sort de la nouvelle Troie. Les anciens ont placé cet événement en l'année 814 av. J.-Ch. (suivant Timée), ou en 728 (suivant Cincius Alimentus), cf. N. METHY, op. cit. 71 et note 9 (avec une littérature complémentaire).

FRANÇOISE LETOUBLON

LE MYTHE D'EUROPE DANS LA LITTÉRATURE ROMAINE AU DÉBUT DE L'EMPIRE

Sous Octave-Auguste, le mythe d'Europe semble prendre un nouvel essor, bien sûr explicable dans le cadre général de l'imitation à Rome des modèles grecs, mais peut-être plus spécifiquement dans le cadre de la « propagande » augustéenne. Cet essor pourrait constituer l'un des signes les plus clairs du reflet à travers la littérature du déplacement vers Rome du centre symbolique du monde, comme la fin de l'Ode d'Horace semble le suggérer. La dynastie macédonienne avait réussi un premier déplacement de ce centre symbolique de la Grèce propre et principalement Athènes vers la Ville nouvelle d'Alexandrie, mais on restait dans le monde hellénique, et la culture grecque s'étendait en gardant sa base linguistique et ses formes littéraires, même si des poètes tels que Théocrite paraissent alors en inventer de nouvelles ; la victoire d'Actium semble inaugurer un nouveau déplacement de ce centre symbolique, impliquant certes l'assimilation de la culture grecque par ses vainqueurs, mais avec un changement essentiel, le passage du grec des Alexandrins au latin de leurs imitateurs, et c'est en latin qu'Horace le dira : *Graecia capta* ...

1. Europe et le thème poétique des amours des dieux et de leurs métamorphoses

La littérature grecque connaissait apparemment dès ses débuts le thème d'Europe sur le taureau,¹ mais chez Homère et Hésiode, il s'agit seulement de listes en forme de « Catalogues » des héroïnes aimées par des dieux, et en particulier par Zeus : dans un passage de l'*Iliade* XIV, 321–322, c'est même Zeus lui-même, qui au style direct, fait à Héra avec quelque fatuité la liste de ses amours, situant « la fille de l'illustre Phénix qui m'a donné pour enfants Minos et Rhadamanthe semblable aux dieux » dans la série suivante : la fille d'Ixion, mère de Pirithoos, Danaé fille d'Acrisios et mère de Persée, Europe sans son nom,² Sémélé mère de Dionysos, Alcmène qui mit au monde Héraclès, Déméter et Léo. Le thème a suscité la parodie dès l'époque classique, avec une pièce de

¹ Voir la liste dans *Europe ravie, Variations sur un mythe*, à paraître. Stésichore et Eumélos de Corinthe sont réputés lui avoir consacré une œuvre, mais il ne nous en reste rien.

² Cela ne veut pas dire qu'Homère ne le connaissait pas : l'épopée grecque pratique l'*allusion mythologique*, que le public devait décoder sans peine à cause de la valeur encyclopédique du style formulaire, voir HAVELOCK 1963/1984.

Platon le Comique.³ À l'époque hellénistique, les références semblent en revanche se multiplier. Le premier et seul texte grec relativement étendu que nous ayons conservé et qui soit entièrement consacré à Europe date du II^e siècle av. J.-C. : il s'agit d'une petite épopée (*epyllion*) en hexamètres imitant de très près le style homérique, due au poète alexandrin Moschos. On verra qu'Horace a réutilisé brillamment la fin de son poème. Il se diffusait aussi dans la poésie légère, dont témoignent plusieurs épigrammes de l'*Anthologie grecque*⁴ et certains poèmes anacréontiques.⁵ Outre la poésie, le thème se propageait à Alexandrie dans des cercles scientifiques ou para-scientifiques : dans le prolongement des remarques d'Hérodote sur l'absence de relation entre le nom de l'héroïne mythologie et celui du continent européen, on attribue à Palaiphatos, personnage obscur, qui a peut-être fait partie de l'entourage intellectuel d'Aristote et Alexandre,⁶ une „exégèse historique des mythes”, en partie conservée dans un recueil en forme de compilation appelé *Apista* ou *Peri Apistôn* dans lequel on trouve la remarque suivante, qui connaîtra une grande fortune chez les commentateurs chrétiens d'Ovide tels que l'abbé Banier :

Ainsi l'enlèvement d'Europe par Zeus métamorphosé en taureau est une histoire invraisemblable : un taureau ne traverse pas la mer ; une fille ne monte pas sur un taureau sauvage ; et Zeus, pour emmener sa conquête, eût trouvé un moyen de transport plus confortable... Non, c'est un nommé Tauros qui, au cours d'une guerre, enleva la fille du roi.⁷

³ Athénée nous en a conservé un passage avec un jeu de mots sur *paropsëma*, « assaisonnement ».

⁴ Sur le mythe d'Europe dans la littérature grecque, voir *Europe ravie*, à paraître. Dans l'*Anthologie*, Europe est associée à Danaë et Lédä dans V, 257,3, à Lédä, Antiope et Danaë dans IX, 48,12. Une épigramme du livre V attribuée à Antipater de Thessalonique, contemporain de César, suggère qu'une courtisane homonyme du personnage mythologique se donne pour une drachme : « Ma foi, ce n'était pas la peine, mon cher Zeus, de te faire taureau ! » (V, 109). L'épigramme IX, 453,4 évoque Zeus taureau comme le « porteur » (*porthmeus*) d'Europe, et il se peut que le terme ait des connotations fortement érotiques. Sur la composition de l'*Anthologie* et sa transmission, voir A. CAMERON 1993, et en particulier sur Antipater, 62-63.

⁵ Un poème connu comme *opus* 54 d'Anacréon dans la tradition renaissante (à partir de l'édition *princeps* d'H. ESTIENNE, Paris 1554) a connu un grand succès dans la poésie française du temps grâce aux liens entre le groupe de la Pléiade et les savants de l'entourage de François I^{er} dont Henri Estienne faisait partie. Il s'agit d'une *ekphrasis*, que l'on trouve maintenant dans les *Carmina Anacreontea* (ed. M. L. WEST, Leipzig 1984) sous le même n° 54, avec un texte légèrement différent et un sens identique : « Ce taureau, enfant, il me semble que c'est Zeus, car il porte sur son dos une femme de Sidon. Il traverse la mer et fend les flots. Aucun autre taureau sorti du troupeau n'aurait navigué sur la mer. »

⁶ Voir F. BUFFIERE 1956 (1973²); sur Palaiphatos, chapitre X, 228-248.

⁷ Palaiphatos, *De incred.*, XV, cité par BUFFIERE 1956 (1973²), 239. Le texte grec a été édité en 1902 chez Teubner par N. FESTA, mais on le trouve désormais avec une traduction en anglais et un commentaire par J. STERN (Wauconda : Bolchazy-Carducci Publ. 1996). J. STERN précise dans son commentaire que dans les fragments d'Acusilaos, se trouvait une version différemment « rationalisée » : ce serait le taureau du septième travail d'Héraclès qui aurait transporté Europe pour le compte de Zeus. Diodore de Sicile dit pour sa part qu'Europe a été transportée par l'effet des

Un autre alexandrin, Lycophron, consacre à Europe un passage de son poème énigmatique et difficile *Alexandra*. nous ne nous attarderons pas davantage sur le succès d'Europe dans les milieux poétiques et érudits de l'époque hellénistique,⁸ il suffit de montrer ici que la diffusion du thème à Rome s'autorisait de nombreux modèles grecs, et particulièrement de modèles alexandrins.

La *retractatio* par les poètes romains des poètes grecs et le goût romain pour les poètes alexandrins sont bien connus,⁹ mais il faut peut-être rappeler que ce modèle de la réutilisation dans une œuvre nouvelle des thèmes et de passages entiers d'un texte précédent est déjà pratiqué à peu près constamment en Grèce dès l'époque hellénistique, en particulier dans la tradition savante des cercles alexandrins.¹⁰ Les poètes latins reprirent cette tradition de l'imitation et l'on en rencontre un exemple à propos d'Europe avec un passage de Properce, *Elégies* II, 28,52 :

*Sunt apud infernos tot milia formosarum :
pulchra sit in superis, si licet, una locis !
Vobiscum Antiope, uobiscum candida Tyro,
Vobiscum Europe nec proba Pasiphae
Et quot Troia tulit uetus et quot Achaia formas
Et Thebae et Priami diruta regna senis ;*

Il est aux Enfers tant et tant de beautés : qu'une belle au moins nous reste sur la terre ! Vous avez Antiope, vous avez la blanche Tyro, vous avez Europe et l'impure Pasiphaé et toutes les beautés de l'antique Troie et celles de l'Achaïe et celles des royaumes détruits de Thèbes et du vieux Priam...¹¹

Comme dans l'*Anthologie* IX, 48,12, Europe est ici associée à Antiope dans une liste des mortelles enlevées par des dieux. L'humour de l'*Anthologie* se retrouve aussi dans le ton, qui suggère que les dieux ont pris pour eux suffisamment de belles femmes (Antiope, Tyro, Europe, Pasiphaé et une série d'anonymes Troyennes, Achéennes et Thébaines) pour en laisser sur terre au moins une, celle que convoite le poète probablement... L'ensemble de tous ces textes rappelle peut-être le passage de l'*Iliade* dans lequel Zeus énumère ses amantes, cité ci-dessus avec la formule « la fille de Phénix ».

À l'époque d'Auguste et plus tard encore, on retrouve dans la littérature latine de nombreuses allusions de ce type, modelées sur la poésie grecque sans originalité véritable.

desseins de Zeus...

⁸ Voir toutefois ci-dessous sur les *catastérismes*.

⁹ Voir du point de vue général et théorique G. B. CONTE 1986.

¹⁰ Sur la « Muse savante » et la « poétique de l'imitation » des alexandrins, voir P. BING 1988 et P. A. ROSENMEYER 1990. Sur l'*imitatio* à Rome des modèles grecs, voir parmi une immense bibliographie G. B. CONTE 1996.

¹¹ Texte édité par P. FEDELI, Leipzig : Teubner 1984 à la suite de R. HANSLIK, 1979, chez le même éditeur.

Le thème d'Europe a aussi inspiré les mythographes, tel Hygin ou l'auteur des *Fabulae* ou *Genealogiae* qui lui furent attribuées.¹² La Fable CLV fait la liste des « fils de Jupiter », et on retrouve Europe à la suite de Danaé et Antiope : CLV, 2 *Perseus ex Danae Acrisii filia. Zethus et Amphion ex Antiopa Nyctei filia. Minos, Sarpedon et Rhadamanthus ex Europa Agnori filia. Hellen ex Pyrrhe Epimethei filia*. La Fable CVI,2 « La rançon d'Hector » reconnaît le Sarpédon de l'*Illiade* comme fils de Zeus et d'Europe : *Sarpedonemque Iouis et Europae filium occidit*[Achilles]. C'est surtout la fable CLXXVIII qui nous intéresse, évoquant les voyages d'Europe et de son frère Cadmos : *Europa Argiopes et Agenoris filia Sidonia. Hanc Iupiter in taurum conuersus a Sidone Cretam transportauit et ex ea procreauit Minoem Sarpedonem, Rhadamanthum. Huius pater Agenor suis filios misit ut sororem reducerent aut ipsi in suum conspectum non redirent*.

Cependant, même si les érudits modernes savent l'importance des modèles grecs,¹³ c'est essentiellement à la diffusion extraordinaire des *Métamorphoses* d'Ovide qu'Europe doit sa célébrité et son succès dans la tradition européenne, aussi bien dans les arts plastiques, par l'intermédiaire des manuscrits enluminés du Moyen Âge et des éditions ornées de gravures ensuite.¹⁴

Les *Métamorphoses*, œuvre de la maturité d'Ovide, s'appuient sur des modèles grecs hellénistiques, pour la plupart disparus, pour lier entre elles les diverses métamorphoses mythologiques par des liens poétiques assez ténus parfois.¹⁵ L'histoire d'Europe fait l'objet de la fable XIV du livre II, la dernière de ce livre, après l'histoire d'Aglaure, fille du roi Cécrops, frappée par la volonté d'Athéna de jalousie pour sa sœur Hersé, et changée en pierre. Le livre III commence avec la quête de sa sœur par Cadmos, Europe forme donc un lien dans la composition.¹⁶ L'intérêt d'Ovide pour le thème de la métamorphose semble profondément lié à son goût pour les histoires d'amour étranges, parfois licencieuses, et à la

¹² L'éditeur français des *Fables*, Jean-Yves BORIAUD (1997) comme celui de l'*Astronomie* avant lui, André LE BŒUFFLE (1983) semble plutôt favorable à l'identification entre l'auteur de ces deux œuvres et le bibliothécaire d'Auguste, un affranchi d'origine espagnole ou alexandrine évoqué par Suétone (*Gram.* 20, passage cité par BORIAUD 1997, VII, n.1) : voir la conclusion nuancée de l'introduction de BORIAUD, p. XIII : « Hygin, l'affranchi-bibliothécaire, est un homme de compilation plus que d'invention, il a visiblement la culture nécessaire à la réalisation d'un semblable ouvrage mythologique, sa notoriété personnelle autorise à penser qu'il a pu publier une mythologie qui soit « connue de tous » en 27, et sa production montre un souci constant d'ancrage de la latinité dans une mythologie grecque romanisée, souci caractéristique des mentalités augustéennes. Il n'y a donc pas, à l'intérieur même de l'œuvre, d'arguments décisifs pour refuser au bibliothécaire d'Auguste la paternité des *Fabulae*. Dans l'état actuel des connaissances, s'avancer davantage relève de l'aventure. »

¹³ Voir G. LAFAYE 1904 (1971).

¹⁴ Sur la réception moderne d'Ovide, voir C. MARTINDALE (ed.) 1988.

¹⁵ Pour Europe, voir les remarques de Solodow citées ci-dessous. Mais l'étude très détaillée de l'enchaînement dans le récit des *Métamorphoses* publiée par G. TRONCHET, 1998, montre une cohérence bien plus grande qu'on ne le croit généralement.

¹⁶ « un peu plus tard [après la fuite de Danaos et de ses filles d'Égypte], Cadmos fils d'Agénor, envoyé par le roi à la recherche d'Europé, fit voile jusqu'à Rhodes. »

représentation chez les dieux des perversités que les hommes n'oseraient se permettre. L'objet de la métamorphose est le plus souvent la jeune fille ou l'être aimé par un dieu, changé en plante, en étoile, en animal au moment où la violence¹⁷ allait s'exercer : la métamorphose permet à Daphné d'échapper à Apollon, à Syrinx d'échapper à Pan. Dans d'autres cas, la jalousie d'un dieu (Artémis et Apollon sont souvent en cause) provoque la métamorphose de l'humain qui a entraîné son courroux (ainsi pour Actéon, Marsyas, Callisto).¹⁸ Dans le récit qu'il fait à propos d'Europe, Ovide montre que ce qui l'intéresse est la transformation de Zeus en taureau blanc, et le caractère progressif de la séduction¹⁹ de la jeune fille par le taureau, les jeux de la jeune fille avec l'animal dans la verte prairie avant le départ – on ne sait trop qui en fait apprivoise l'autre. Les guirlandes de fleurs dont elle orne ses cornes²⁰ semblent avoir inspiré beaucoup de peintres italiens, français ou de l'Europe du Nord. Et le mouvement apeuré d'Europe en direction du rivage au moment où le taureau prend la mer, sans avoir aucune dimension métaphysique, a un charme plastique indéniable, expliquant peut-être la fréquence du *contraposto* dans les représentations figurées, à moins qu'Ovide n'ait vu une œuvre picturale antérieure montrant ce mouvement : on sait en effet qu'Apelle était maître dans ce genre de représentation :²¹

*Inde abit ulterius mediisque per aequora ponti
Fert praedam. Pauet haec litusque ablata relictum*

¹⁷ Les termes grecs ou latins désignant l'enlèvement semblent avoir dans les langues anciennes une polysémie (allant de l'enlèvement au viol) analogue à celle de l'anglais *rape*. En français, il nous faut choisir entre *enlèvement* et *viol*, et la grande majorité des cas où Europe semble plutôt satisfaite de son sort rend ce dernier choix impossible.

¹⁸ Voir l'excellente étude littéraire sur les *Métamorphoses*, leur contexte et leur univers, J. SOLODOW 1988, avec une analyse critique de la bibliographie antérieure (p.6 à 14 en particulier). Ses remarques sur la composition relâchée – ou musicale plutôt que rationnelle ? – des *Métamorphoses* sont intéressantes : « On the one hand, the „shapelessness” of the poem is reflected in the relation between its material and its book divisions. Occasionally, the end of a book coincides with the completion of a story; ordinarily, however, the story spills over from one book to the next, and the division comes to seem arbitrary as a result. The opportunity for structure is neglected. Ovid sometimes seems to flaunt this too. Book Two ends with the disguised Jupiter carrying off Europa, but the poet saves for the start of Book Three Jupiter's laying aside of the bull disguise and revealing himself; as if almost denying any break, the new book begins with the word *iamque* (3.1, „and already”). » (J. SOLODOW 1988, 13–14).

¹⁹ Avec passage d'une attitude craintive à la confiance : *Pacem uultus habet. Miratur Agenore nata | Quod tam formosus, quod proelia nulla minetur; | Sed quamvis mitem, metuit contingere primo*. „Une expression de paix règne sur sa face. La fille d'Agénor s'émerveille de voir un animal si beau et qui n'a pas l'air de chercher les combats; pourtant, malgré tant de douceur, elle craint d'abord de le toucher.” (vers 858–860). *Paulatinque metu dempto, modo pectora praebet | Virginea plaudenda manu*, „lorsqu'il a peu à peu dissipé la crainte de la jeune fille, il lui présente tantôt son poitrail pour qu'elle le flatte de la main,” (vers 566–567).

²⁰ *Métamorphoses* 2, vers 867–868 : ... , *modo cornua sertis | Inpedienda nouis*. „Il lui présente tantôt son poitrail pour qu'elle le flatte de la main, tantôt ses cornes pour qu'elle y enlance des guirlandes fraîches.”

²¹ Voir LETOUBLON, « Europe perdue », 1998, 15–22.

*Respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
Imposita est; tremulae sinuantur flamine uestes.*

Puis il s'en va plus loin et il emporte sa proie en pleine mer. La jeune fille, effrayée, se retourne vers la plage d'où il l'a enlevée ; de sa main droite, elle tient une corne ; elle a posé son autre main sur la croupe ; ses vêtements, agités d'un frisson, ondulent au gré des vents.²²

Les livres I et II des *Métamorphoses* rapprochent les aventures amoureuses de trois dieux, Apollon, Jupiter et Pan, avec des mortelles, dans l'ordre du recueil Daphné, Io, Syrinx, Callisto et Europe, avec une forte dominante érotique, et, selon certains critiques, un ton de « persiflage » envers les dieux qui pourrait couvrir une critique du pouvoir augustéen et de l'idéologie officielle du principat.²³ La représentation de Zeus-taureau n'est pas de nature selon ce courant d'interprétation à faire respecter en lui le roi des dieux, ni à faire rayonner à travers lui l'image du Prince : selon Ovide lui-même d'ailleurs, aux vers 846-7, la *maiestas* ne peut coexister avec l'amour :²⁴

*Non bene conueniunt nec in una sede morantur
maiestas et amor ; ...*

2. La constellation du Taureau ou la carte du ciel comme chemin vers l'apologie du Princeps.

L'époque alexandrine semble avoir inauguré le thème de la forme animale de Zeus-taureau transportée au ciel sous forme d'une constellation, *Taurus*, latin *Taurus*. Les œuvres astronomiques savantes en grec à époque relativement ancienne qui ont été conservées sont les *Phénomènes* d'Aratos et les *Catastérismes*, que l'on connaît sous le nom probablement apocryphe d'Eratosthène,²⁵ élève de Callimaque et responsable après lui de la Bibliothèque d'Alexandrie. Toutes deux sont d'époque hellénistique. On trouve la mention d'Europe dans les *Catastérismes*, fr. XIV : « On dit que le taureau fut placé parmi les astres pour avoir amené Europe de Phénicie jusqu'en Crète par la mer, comme Euripide l'affirme dans son *Phrixos*. ». Il serait très aventureux de spéculer sur les intentions de l'auteur des *Catastérismes*, et le fait que le contexte de la source euripidéenne qu'il allègue soit lui aussi fragmentaire est frustrant. L'histoire de Phrixos et de sa sœur Hellé fuyant par les airs²⁶ sur le dos du bélier à la toison d'or les fureurs d'une méchante marâtre²⁷ peut

²² *Ibid.*, vers 872-875, vers sur lesquels s'interrompt le récit d'Ovide dans les *Métamorphoses*.

²³ A la suite de divers autres spécialistes, voir en particulier J. FABRE-SERRIS 1995, par exemple dans l'Introduction, p. 39.

²⁴ Passage cité par J. FABRE-SERRIS 1995, 316.

²⁵ BUCHWALD-HOHLWEG-PRINZ 1991, 275 : « Ses *Catastérismes* traitaient des constellations et des légendes astrales mais l'ouvrage transmis sous ce titre n'est pas de lui. ». Les auteurs ne mentionnent pas l'édition disponible des *Catastérismes* qui met en regard le texte d'Eratosthène ou du Pseudo-E. avec ses avatars latins (*Astronomica* du Pseudo-Hygin).

²⁶ Sur le thème du vol dans l'imaginaire littéraire des Anciens, voir K. LUCK-HUYSE, *Der Traum von Fliegen in der Antike*. (Palingenesia LXII) Stuttgart : Steiner Verlag 1997.

²⁷ Pind., Pyth. IV, 68 et 159-162, ainsi que la scholie à Pyth. IV, 288a.

laisser penser que c'est le parallèle entre les animaux « porteurs », taureau et bélier, qui a suscité la mention d'Europe dans le *Phrixos*. Mais l'apport essentiel des *Catastérismes* est bien dans l'étiologie de la constellation du Taureau, récompense donnée à la forme animale de Zeus.

À Rome, la relation entre la description scientifique du ciel et la spéculation astrologique²⁸ prend en tout cas plus nettement un tour politique : en 14 après J.C. selon toute vraisemblance, Manilius composa un poème appelé *Astronomica*, dans lequel il lie la description du monde terrestre connu à celle du ciel et aux signes du zodiaque,²⁹ la géographie physique, humaine, politique et économique à la configuration céleste.³⁰ Selon J.H. Abry, Manilius aurait été le premier auteur latin à concevoir l'identité européenne, sous la responsabilité de Rome et de son Princeps,³¹ et cette identité européenne pourrait se résumer par les mots de grandeur et fécondité :

vers 686–87 *maxima terra viris et fecundissima doctis
artibus. [...]*

Terre toute puissante grâce à ses hommes, immensément féconde dans les sciences et les arts.³²

²⁸ Sur l'astronomie à Rome en général, voir B. BAKHOUCHE 1996, T. CONDOS 1997, et le volume collectif *Les Astres* 1996.

²⁹ Manilius, *Astronomica* IV, 681–695, éd. et trad. G.P. GOOLD 1977, (le même éditeur est responsable de l'édition Teubner, Leipzig, 1985). *Quod superest Europa tenet, quae prima natantem | fluctibus excepitque Iovem taurumque resoluit, | ponere passa suos ignes, onerique iugavit. | Ille puellari donavit nomine litus | et monumenta sui titulo sacrauit amoris.* « Le reste est tenu par l'Europe, qui reçut la première Jupiter nageant dans les flots et délivra le taureau qu'il était, lui permettant de déposer l'objet de ses feux et de s'unir à son fardeau/ Il fit don au rivage du nom de la jeune fille et par ce titre consacra le souvenir de son amour. » (traduction due à J.H. ABRY que je remercie de m'avoir parlé de ce poème et communiqué le texte de sa communication, *Laudes Europae* dans *D'Europe à l'Europe* 1998.

³⁰ J.H. ABRY 1998, 98–99 : « au terme de l'évocation, dans un mouvement ascendant, se détache Rome en deux vers placés exactement au milieu de l'*excursus* [...] qui annonce surtout le second temps fort dans la seconde partie du texte : l'hoscope de Rome dans la chorographie zodiacale. Fondée sous le signe de la Balance, Rome, arbitre suprême, détient l'empire du monde, le pouvoir décisif sur tout, élevant et abaissant les peuples placés sur les plateaux de sa balance. Faire régner la justice parmi les peuples qui lui sont soumis, sauvegarder l'équilibre du monde dont elle assume la responsabilité, c'est la mission politique qui lui incombe, c'est le destin qu'elle doit accomplir puisqu'il est inscrit dans les astres. »

³¹ Voici sa conclusion : « Ainsi, le moment politique, la réorganisation administrative nouvelle liée à l'établissement du Principat font-ils que, pour la première fois, l'Europe dans sa pleine extension est sentie comme un ensemble doté, derrière sa diversité géographique et ethnique, de traits communs, sur les plans humain, culturel et religieux. Pour avoir fixé cette image presque moderne de notre continent, l'auteur des *Astronomica* méritait bien de sortir [...] de l'ombre. »

³² Trad. J.H. ABRY 1998. Ces vers contiennent selon l'auteur « une reprise évidente de la conclusion virgilienne ». On trouve dans J.-P. BRISSON 1992, 193–198 une chronologie mettant en regard littérature et événements politiques bien utile pour les non spécialistes tels que moi : la victoire

Au même Hygin évoqué plus haut pour ses *Fabulae* se rattache un traité sur l'astronomie, dont l'attribution a été contestée, mais pour lesquels les éditeurs modernes aboutissent à peu près aux mêmes conclusions : attribution non certaine, mais dont on ne peut pas davantage démontrer l'impossibilité.³³ Alors que la recherche de Manilius semble personnelle et originale, cet auteur s'inspire très directement des *Catastérismes* grecs, au point que dans son édition d'Eratosthène, C. Robert a pu mettre en regard les fragments du texte grec avec les scholies qui les commentent en grec, mais aussi avec le texte latin d'Hygin : en l'occurrence, notre auteur semble avoir ajouté un adjectif de son cru, *incolumem*, sans équivalent dans le texte grec original ; le reste est une traduction en latin plutôt qu'une variation personnelle : *Hic dicitur inter astra esse constitutus, quod Europam incolumem transuexerit Cretam, ut Euripides dixit.*

3. Le calendrier comme autre chemin vers l'idéologie

Si la carte céleste entretient ou est censée entretenir avec le monde terrestre et le destin des hommes des relations que l'observation des astres peut révéler, le calendrier reflète ces relations puisqu'il dépend étroitement des mouvements célestes et des saisons. Il n'est donc pas étonnant que dans les *Fastes* plus que dans les *Métamorphoses*, Ovide ait pu sembler soutenir la politique d'Auguste,³⁴ indépendamment d'une hypothétique évolution de ses opinions politiques personnelles.

Les deux œuvres d'Ovide qui nous intéressent ici, *Métamorphoses* et *Fastes*, furent composées au temps de la faveur dans laquelle le poète semblait encore se trouver encore auprès du pouvoir, et les *Fastes* au moins entraient parfaitement dans ce que Ronald Syme appela le „programme national” et la „mise en condition de l'opinion” par le principat d'Auguste.³⁵

d'Actium date de 31 av. J.-C., le triomphe d'Octave à Rome de 29, tandis que Virgile travaille aux *Géorgiques* et Horace aux *Epodes* et aux *Satires*. Virgile commence la composition de l'*Enéide* après avoir lu les *Géorgiques* à Octave. En janvier 27, Octave reçoit le titre de *princeps* et prend le surnom d'Augustus. Une grave maladie le touche en 23, année de la mort de Marcellus. Au moment de la composition de Manilius, Ovide est en exil à Tomes. On a vu, puisque l'attribution n'est pas certaine, qu'on ne peut *a fortiori* dater précisément les œuvres conservées sous le nom d'Hygin.

³³ A. Le BŒUFFLE 1983, p. XXXVI : « Aucun argument touchant le fond ou la forme ne permet donc d'affirmer d'une manière irréfutable que C. Iulius Hyginus n'en est pas l'auteur. Assurément, il n'est guère plus facile d'établir positivement cette identification. Tout au plus peut-on réunir un faisceau de présomptions qui incitent à admettre que notre traité a été composé à l'époque d'Auguste plutôt qu'à une date postérieure, où il serait apparu comme fâcheusement périmé. »

³⁴ Les *Fastes* ont été composés au début de notre ère (6 premiers livres publiés en 1 apr. J.-C.), les *Métamorphoses* achevées probablement en 8-9, période coïncidant avec l'exil à Tomes, voir BRISSON 1992.

Cette année 8 est aussi celle du scandale causé par Julie, la petite-fille d'Auguste, ce qui a fait supposer que la disgrâce d'Ovide était peut-être liée à ce scandale.

³⁵ R. SYME 1967, chapitres XXIX „Le programme national”, pp. 413-433, et XXX „La mise en condition de l'opinion”, pp. 434-452. Voir en particulier sur les *Fastes* et l'œuvre d'Ovide, p. 445 : „Ce fut en vain qu'Ovide sema ses bagatelles d'éloges ardents de la dynastie régnante et employa

Les *Fastes* ont un objectif beaucoup plus sérieux que les *Métamorphoses* : il s'agit d'expliquer les origines du calendrier sacré romain.³⁶ Le thème d'Europe est introduit au livre V par la mention de l'apparition dans le ciel de la constellation du Taureau à la mi-mai, dans la tradition des *Catastérismes* :³⁷

Idibus ora prior stellantia tollere Taurum

Indicat : huic signo fabula nota subest

La veille des Ides signale le Taureau qui lève alors sa tête étoilée : à cette constellation est associée une légende bien connue³⁸

Le thème se clôt en boucle³⁹ avec une allusion au même „signe” céleste :

Iuppiter inque deum de boue uersus erat.

Taurus init caelum : te, Sidoni, Iupiter implet;

Parsque tuum terrae tertia nomen habet.

le bovin s'était métamorphosé en dieu. Le Taureau monte au ciel; quant à toi, fille de Sidon, Jupiter te féconde et ton nom est donné à la troisième partie du monde.⁴⁰

Dans l'intervalle, Ovide place une description du voyage qui insiste sur l'une des caractéristiques les plus visibles du taureau, ses cornes,⁴¹ décrit la jeune fille se tenant à la crinière et retenant son vêtement de l'autre main,⁴² position que l'on retrouve parfois dans l'iconographie sans que la précision d'Ovide soit particulièrement frappante à mon sens. Le principal intérêt du passage des *Fastes* réside dans la remarque d'Ovide sur le charme supplémentaire que la crainte et le souci de garder sa dignité ou la pudeur apportent à la jeune fille,⁴³ et surtout dans la description du mouvement sur et dans les flots, avec la tactique du dieu taureau pour que la cavalière se serre plus fort contre lui :

Aura sinus implet, flauos mouet aura capillos :

Sidoni, sic fueras adspicienda Ioui.

Saepe puellares subduxit ab aequore plantas

Et metuit tactus adsilientis aquae.

Saepe deus prudens tergum demisit in undas,

même sa plume facile à mettre en vers le calendrier religieux romain”.

³⁶ Sur les *Fastes*, voir le numéro spécial *Reconsidering Ovid's Fasti*, *Arethusa* 25, 1992, et en particulier pour notre optique S. HINDS 1992.

³⁷ Voir sur Eratosthène, p.39.

³⁸ *Fastes* V, 604–605, édition et traduction de R. SCHILLING 1993.

³⁹ Sur le goût des Anciens pour la composition circulaire, voir F. LETOUBLON 1983, 19–35, avec les références bibliographiques.

⁴⁰ *Fastes* V, 616–618, R. SCHILLING 1993.

⁴¹ *Id.*, vers 605–606 : *Praebuit ut taurus Tyriae sua terga puellae | Iuppiter et falsa cornua fronte tulit.* „Sous la forme d'un taureau, Jupiter offrit son dos à la jeune fille de Tyr; il portait des cornes sur un front d'emprunt.”

⁴² *Ibid.*, vers 607 : *Ille iubam dextra, laeua retinebat amictus* „Elle retenait la crinière de sa main droite, son vêtement de la main gauche”.

⁴³ *Ibid.*, vers 608 : *Et timor ipse noui causa decoris erat* „sa crainte même ajoutait à sa grâce”.

*Haereat ut collo fortius illa suo.
Litoribus tactis stabat ille cornius ullis*

La brise gonfle les plis de sa robe, la brise fait flotter ses cheveux blonds : fille de Sidon, c'est ainsi que tu devais attirer les regards de Jupiter. Souvent la jeune fille soulevait ses pieds au-dessus de la surface de la mer; elle redoutait d'être atteinte par les éclaboussures de l'eau. Souvent le dieu avisé s'enfonçait dans les flots jusqu'au dos pour l'obliger à s'agripper plus fortement à son encolure. Le rivage une fois atteint, Jupiter se redressa : il n'avait plus de cornes, ...".

Si les textes astronomiques latins et les *Fastes* montrent les traces d'une visée idéologique des textes, on va voir que cette idéologie est encore plus explicite dans l'Ode d'Horace consacrée au mythe d'Europe.

4. *L'Ode d'Horace, ou l'apologie explicite du pouvoir et du nouvel ordre du monde : Auguste comme nouvel Alexandre*

Les trois premiers livres d'*Odes* sont publiés probablement en 22 av. J.-C. et il est peut-être utile de rappeler qu'après la mort de Virgile en 19, longtemps avant la composition des *Fastes* d'Ovide et malgré la disgrâce de Mécène à la suite d'un complot dans lequel son beau-frère était impliqué, Horace fut chargé en 17 de composer un hymne pour la cérémonie des Jeux séculaires, chanté très officiellement le 2 juin par un grand chœur de jeunes gens..

Or une *Ode* d'Horace est consacrée à Europe (III, 27), et elle pourrait s'intégrer dans le programme national d'Auguste : sans insister autant qu'Ovide sur la métamorphose merveilleuse du dieu, Horace met davantage en évidence la peur de la jeune fille devant l'animal, allant dans le sens de la vertu de *pudor* que la politique d'Auguste souhaitait restaurer à Rome, face à une dissolution des mœurs souvent attribuée à l'influence néfaste des Grecs; dans sa version de l'aventure,⁴⁴ la peur ne laisse place à la confiance dans

⁴⁴ Le poème d'Horace a suscité d'autres interprétations, et il a probablement été composé avec des intentions diverses. Pour K. QUINN 1963, 253 et suiv., le poème est la transposition d'un épisode personnel douloureux : Europe représenterait Galatée, aimée d'Horace, qui abandonne le poète pour des amours plus hautes. Peter CONNOR utilise l'interprétation de Quinn et d'autres références pour mettre en valeur l'aspect parodique du poème (P. CONNOR 1987, 106-115). Dans son essai sur les genres littéraires et la rhétorique dans la littérature grecque et latine (1972), F. CAIRNS commente l'Ode d'Horace en précisant : le poème appartient au genre *propemptikon*, qu'on pourrait traduire comme „discours d'adieu" (1972, 189-192) et la jeune fille prend la parole dans un *epibaterion* (littéralement „discours d'embarquement; 1972, 66-68); pour CAIRNS comme pour QUINN, il s'agit d'une inversion du thème habituel : le poète adopte le rôle d'un augure saluant le départ de la jeune fille, laquelle se lamente sur son sort. S.J. HARRISON (1988, 427-434) analyse dans le détail la parenté du poème avec le genre de la tragédie et en particulier avec l'*Antigone* de Sophocle, pour conclure en faveur de l'humour du poète : « there is no analogue in the Galatea story for the concluding aition of Europe, crucial in the myth, and one is inclined to the conclusion that Horace's use of Europa in this poem finally becomes not so much a parting message to Galatea as a poetic extravaganza for the amusement and entertainment of his readers. » Voir aussi T. BERRÈS 1974, 58-86.

l'avenir que par l'intermédiaire d'une prédiction de Vénus, réputée l'ancêtre divine de Rome par Enée : Vénus prédit à Europe l'empire du monde, ce qui symboliquement pouvait être interprété comme une promesse faite par les dieux au vainqueur d'Actium.⁴⁵

On ne manquera pas de noter le parallèle entre le dernier vers du passage cité des *Fastes* d'Ovide et la fin de l'*Ode* d'Horace, ce qui affermit l'hypothèse d'une tentative des deux poètes pour assimiler poétiquement le pouvoir d'Auguste à celui de Zeus,⁴⁶ et Europe à Rome,⁴⁷ à travers l'assimilation géographique entre la jeune fille et le continent qui „porte son nom”, reprise très probable de Moschos. Dans les *Fastes*, la carte du ciel qui est l'objectif premier du poème est ainsi poétiquement l'image de la carte terrestre. Chez Horace, la célébration du pouvoir semble toutefois plus claire.

Les liens entre Vénus et les origines troyennes de Rome développés par l'*Enéide* – peu nous importe ici que ces liens aient une réalité historique ou qu'il s'agisse d'une création destinée à soutenir la politique d'Auguste – font que pour le public d'Horace, les mots de Vénus à Europe lui disant qu'elle donnerait son nom à un continent pouvaient résonner comme une sorte d'hymne à la *Pax* d'Auguste. Sans doute davantage pour les Romains cultivés connaissant l'*epyllion* de Moschos que pour les incultes que nous sommes devenus.

À côté de plusieurs aspects un peu mièvres, le texte de Moschos présente en effet deux points originaux qui peuvent expliquer le succès qu'il a obtenu (quoiqu'en disent certains critiques mal informés). Premier élément, tout à fait original dans la série des textes sur le sujet : son récit commence par le rêve d'Europe la nuit qui précède son enlèvement, au cours duquel elle voit deux mères se déchirer à son sujet, et elle choisit la mère « étrangère », sans nom. Ce rêve d'angoisse semble pour elle une sorte d'exutoire qui lui permettra de ne pas éprouver d'angoisse au moment de l'enlèvement lui-même. On peut aussi penser que ce rêve d'identité transpose au niveau individuel un rêve collectif de traversée d'eau.⁴⁸ Le second élément se rencontre dans les derniers vers la traversée de la

⁴⁵ R. SYME 1967 analyse les prédictions entourant le jeune Octave de la manière suivante : „La femme de C. Octavius s'était endormie dans le temple d'Apollon et avait été visitée par un serpent. Le jour même de la naissance de son fils, le grand astrologue Nigidius Figulus établit un horoscope : il présageait l'avènement d'un maître du monde. Quand l'enfant parla pour la première fois, il ordonna aux grenouilles de se taire. Aucune grenouille ne coassa plus à cet endroit. Quand l'héritier de César entra à Rome pour la première fois, le soleil était entouré d'un halo ; et le présage romuléen salua sa prise de Rome, l'année suivante.” Si comme on peut le suspecter ces présages ont été reconstruits après coup, la ressemblance avec le texte d'Horace et celui d'Ovide paraît frappante.

⁴⁶ Sur la constance chez Horace des allusions à l'apothéose d'Octave et le parallèle avec Jupiter, voir D. PIETRUSUNSKI 1980, 103–122.

⁴⁷ Sur le déplacement du centre de gravité de l'Europe sensible à l'époque de l'Empire romain même chez les géographes grecs, tel Strabon, voir l'article de J.L. FERRARY 1992, 39–54, qui analyse les éloges de l'Europe par Polybe (vers 180 av. J.C., *op. cit.*, p.46–47), Denys d'Halicarnasse (7 av. J.C., p.47–48), Strabon (sous le principat d'Auguste, p.49–51), Manilius (règne de Tibère, p.51–52) et Pline l'Ancien chez lequel „la prééminence de l'Europe est plus que jamais associée à l'empire universel du peuple romain » (p.52).

⁴⁸ Voir dans *Europe ravie* les références à BACHELARD et à DODDS.

mer par Europe, de Phénicie en Crète, explique selon Moschos le nom du continent européen, en dépit de l'incongruité évidente entre l'île de Crète et l'Europe, définie en gros par les Grecs comme ce qui se situe au Nord de la Grèce. Aucun auteur, à ma connaissance, n'a repris le thème du rêve, et Horace est le premier à reprendre l'étiologie finale, et il lui donne en latin une forte résonance par le rythme et les assonances, mais surtout en mettant les mots de Moschos dans la bouche de la déesse Vénus, une résonance très forte : « une partie du monde portera ton nom » devient pour Europe et pour Rome une sorte de prédiction par la déesse tutélaire du peuple romain.

La division du monde en continents, « Europe » et « Asie » en particulier, est une donnée ethno-géographique et culturelle, pas du tout une donnée naturelle.⁴⁹ L'étude linguistique du nom d'Europe, un composé grec ou un mot d'origine sémitique⁵⁰ rejoint les conclusions de Pastoureau et Schmitt : entre Europe et l'Europe, il y a une homophonie due au hasard, le nom propre renvoie d'une part à une (ou plusieurs⁵¹) héroïnes de la mythologie, de l'autre à une entité géographique, sans rapport de l'une à l'autre, les deux noms pouvant même s'expliquer par des étymologies différentes, grecques ou orientales.

Si Moschos, puis Horace, puis Ovide dans les *Fastes*, choisissent de terminer leur poème sur Europe par une telle clause sur la coïncidence du nom de l'héroïne avec celui du continent, contre l'évidence de la géographie dans tous les cas, c'est par suite d'un besoin bien précis, que nous pensons d'ordre idéologique, et ce besoin n'existe apparemment pas avant l'époque alexandrine. Pourtant, si les expéditions d'Alexandre ont fait connaître aux Grecs un monde plus étendu et les ont mis en contact avec des peuples dont ils n'avaient pas l'expérience, cela ne justifie pas pour autant que le nom de la princesse phénicienne partie pour la Crète explique le nom du continent.

Cette explication par l'étymologie suppose selon notre interprétation une volonté politique, dont l'initiative peut vraisemblablement, suivant les études de Momigliano, de Pfigersdorfer et de Mazzarino, être attribuée à Philippe II de Macédoine⁵² (au pouvoir de 360 av. J.C. jusqu'à sa mort par assassinat en 336 av. J.C.), comme en témoignent divers fragments des historiens Théopompe et Ephore rassemblés par Jacoby, (FGr.H.). Après avoir assuré sa suprématie sur les Grecs par sa victoire à Chéronée en 338 av. J.C., Philippe semble avoir jugé nécessaire d'unir Grèce et Macédoine contre l'Asie sous un même concept unitaire qui pût frapper l'imagination et devenir un outil de propagande ; celui d'Europe lui a paru le plus apte à réaliser cette union idéologique : il fit proclamer en 337 av. J.C. une expédition panhellénique contre les Perses. Indices de ce que ce dessein politique s'appuyait consciemment sur la mythologie traditionnelle, il eut, l'année de sa

⁴⁹ Voir L. FEBRE 1999, 37–48 et 220–243 ; J. FISCHER 1957 ; PASTOUREAU-SCHMITT 1990.

⁵⁰ Voir la partie linguistique de notre étude dans *Europe ravie*.

⁵¹ Ce qui expliquerait des traces d'un culte d'Europé en Béotie à côté de la légende crétoise enracinée dans Gortyne et son fameux platane...

⁵² Sur la politique de Philippe et l'idéologie sur laquelle elle s'appuyait, voir SAKELLARIOU 1982, avec les références bibliographiques, en particulier à MOMIGLIANO 1933. Voir aussi désormais l'édition disponible en français du magistral ouvrage de MOMIGLIANO sur Philippe (1992, en part. pages 164 à 189).

mort, une fille à laquelle il donna selon le témoignage d'Athénée le nom d'Europè,⁵³ et selon le témoignage d'une épigramme de l'*Anthologie*, il reçut ou se fit attribuer le titre de *koiranos Eurôpas* „prince de l'Europe”.⁵⁴ Diodore de Sicile l'appelle „alors le plus grand roi de l'Europe”.⁵⁵

Le passage le plus probant de Théopompe est dans son *Eloge de Philippe*, passage conservé par le rhéteur Aélius Théon :

Ainsi Théopompe dans son éloge de Philippe : si Philippe veut persévérer dans son entreprise, « il étendra son règne à l'Europe entière ». ⁵⁶

Tout se passe donc comme si, avec un retard d'environ trois quarts de siècle sur l'Histoire, Moschos avait voulu illustrer et justifier par la littérature le dessein politique de la dynastie macédonienne. Et ce n'est peut-être pas un hasard si son *Europè* a été élaborée sous l'influence des savants et de la culture d'Alexandrie, la cité fondée par le fils de Philippe sur les injonctions d'Homère, comme Alexandre se plaisait à le répéter,⁵⁷ cité fondée par un „Européen” mettant en pratique l'„idée européenne” de son père, cité qui semble avoir été le berceau de l'idéologie *cosmopolite* dans l'Antiquité :⁵⁸ l'Europe du mythe va vers la Crète sur le dos d'un taureau et en a des enfants qui seront les maîtres d'une partie du monde (Minos en Crète, Sarpédon en Lycie, Rhadamanthe juge aux Enfers), tandis que son frère Cadmos, suivant une vache, fonde Thèbes en Béotie et apporte en Grèce la culture, avec les lettres phéniciennes.⁵⁹ Les rois macédoniens inversent le sens du voyage et de la conquête, ramenant en Asie l'Europe et sa culture, avec la langue et les lettres grecques : Alexandre remontait peut-être sur les traces de Cadmos, à l'envers, et beaucoup plus profondément au cœur de l'Asie que les rivages de la Phénicie.

⁵³ Athénée, *Deipnosophistes* XIII,557 d : καὶ ἡ Κλεοπάτρα δ' ἐγέννησε τῷ Φιλίππῳ θυγατέρα τὴν κληθεῖσαν Εὐρώπην. « Et Kleopâtre donna à Philippe une fille appelée Europe. », dans un paragraphe sur le goût de Philippe pour les femmes et le fait que chaque campagne militaire lui a donné l'occasion d'un nouveau mariage, ce qui contrariait fort Alexandre et sa mère Olympias. (passage mentionné par Pfigersdorfer; voir aussi le tableau généalogique de la dynastie argéade in HATZIOPOULOS-ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ 1982, 20–21 et la note 62 de MOMIGLIANO 1992, 199).

⁵⁴ *Anth. Pal.* 16,6, ἦλθεν ὁ δ ἀμπαύσων Ἑλλάδα δουλосύνης Κοίρανος Εὐρώπας, ... « Il est venu, le Prince de l'Europe, qui pour la Grèce va mettre fin à l'esclavage » (trad. personnelle, référence chez PFIGERSDORFER 1966).

⁵⁵ D.S. XVI, 95 Φίλιππος μὲν οὖν μέγιστος γενόμενος τῶν καθ' ἑαυτὸν ἐπὶ τῆς Εὐρώπης βασιλέων καὶ διὰ τὸ μέγεθος τῆς ἀρχῆς ἑαυτὸν τοῖς δώδεκα θεοῖς σύνθρονον καταριθμήσας,... « Philippe qui était donc devenu le plus grand des rois de l'Europe et qui, à cause de l'étendue de son pouvoir, se comptait lui-même au nombre des douze dieux, ... », voir LEVEQUE 1982, 186.

⁵⁶ JACOBY, *FGrH.* II, 115, 256 F, que l'on peut citer plus commodément dans l'édition d'Aelius Théon, *Progymnasmata*, 110, Paris : Belles Lettres, CUF 1997 (éd. et trad. par M. PATILLON) : ὡς Θεόπομπος ἐν τῷ Φιλίππου ἐγκωμίῳ, ὅτι εἰ βουλευθείη Φίλιππος τοῖς αὐτοῖς ἐπιτηδεύμασιν ἐμμεῖναι, καὶ τῆς Εὐρώπης πάσης βασιλεύσει.

⁵⁷ Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 26, 1–11.

⁵⁸ C'est Philon d'Alexandrie, Juif écrivant en grec, qui semble avoir été le premier à utiliser ce mot.

⁵⁹ Voir VIAN 1963; LETOUBLON, *Fonder une cité*, Grenoble : ELLUG 1987, 126–154.

Il semble d'abord s'agir d'une propagande politique du type « l'union fait la force » ou « unissons-nous par une haine commune ». Mais il n'est pas sûr que Philippe de Macédoine n'ait été séduit chez Isocrate que par la puissance de son éloquence : il n'a pas été un théoricien politique comme Platon et Aristote mais les idées politiques qu'il défend avec conviction sont loin d'être sans intérêt :⁶⁰ modération inspirée par le modèle solonien, union des Grecs contre l'ennemi traditionnel depuis les Guerres médiques, le Perse. A la tête de la croisade panhellénique contre le Barbare d'Asie, il a au cours de sa carrière mis ses espoirs successivement dans Athènes, Sparte, puis Philippe de Macédoine, et ses grands discours politiques, souvent interprétés comme des discours « d'apparat », sont en réalité des manifestes politiques dans ce sens : le *Panégérique d'Athènes*, *Archidamos*, *Philippe* respectivement. On sait par ailleurs que les historiens Ephore et Théopompe furent ses élèves : or Théopompe, dont l'œuvre n'a été conservée que de manière fragmentaire, a été le meilleur historien du règne de Philippe, et par la tradition indirecte l'une des principales sources d'information sur cette période.⁶¹ Quant à Alexandre, il a été, grâce au discernement de son père, l'élève d'Aristote lui-même, et si selon Plutarque il semble avoir été dans sa jeunesse doué pour l'équitation davantage que pour la théorie politique, rien n'exclut que son expédition vers l'Est n'ait eu des visées hautement politiques conformes aux leçons qu'il a pu retenir. La réalité de l'expansion grecque qu'il a réalisée en Orient est là pour en témoigner : aux faits d'armes ont succédé des mariages interethniques et des fondations de cités prospères et fécondes.⁶²

L'explication ou étiologie du nom géographique par le mythe de l'enlèvement d'Europe est reprise de Moschos par Horace, qui, pour des raisons visiblement d'ordre esthétique et politique à la fois, déplace le thème du rêve prémonitoire alexandrin aux paroles oraculaires de la déesse Vénus, et clôt ainsi l'épisode par une grandiose clausule qui, en suggérant que l'Italie a désormais remplacé la Grèce à la tête de l'Europe, prévoit l'apo théose d'Auguste :

... *bene ferre magnam*
disce fortunam; tua sectus orbis
nomina ducet (Odes, III, 27, 74–76)

apprends à bien porter une haute fortune: une part du globe recevra ton nom

dit Vénus pour calmer l'inquiétude d'Europe; et c'est d'après ce vers sonore d'Horace que nous croyons communément que dans la mythologie grecque, Europe enlevée par Zeus transformé en taureau a donné son nom à notre continent: on voit combien, sous cette forme du moins, cette idée schématique est fausse.

⁶⁰ On peut renvoyer pour les rapports entre l'idéologie et son expression chez Isocrate à deux ouvrages sur son art rhétorique, A. MASARACCHIA 1995, et Y.L. TOO 1995.

⁶¹ Sur Théopompe, voir P. PEDECH 1989, 19–254, et W.R. CONNOR 1968, dont le premier chapitre, p.1 à 18, est consacré à l'homme et sa méthode.

⁶² Voir F. LETOUBLON 1995, 226–252 sur les fondations d'Alexandre.

Bibliographie

ABRY J.-H., *Laudes Europae*. In : I, R. Poignault et O. Wattel de Croizant (éds), *D'Europe à l'Europe* Tours 1998, 91-101

ARMSTRONG D., *Horace*. New Haven 1989

Les Astres, actes du colloque international de Montpellier, 23-25 mars 1995. Études rassemblées par Béatrice Bakhouché, Alain Moreau et Jean-Claude Turpin (deux tomes), Montpellier 1996

BAKHOUCHE B. *Les textes latins d'astronomie. Un maillon dans la chaîne du savoir*. Louvain, Paris, Peeters 1996

BARCIESI A., *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*. Bari-Laterza 1994

BERRÉS T., *Zur Europaode des Horaz*. *Hermes* 102 (1974) 58-86

BING P., *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. (*Hypomnemata* 90) Göttingen 1988

BOILLAT M., *Les Métamorphoses d'Ovide. Thèmes majeurs et problèmes de composition*. Berne 1976

BRISSON, *Rome et l'âge d'or de Catulle à Ovide Vie et mort d'un mythe*. Paris 1992

Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Bruxelles 1991 (éd. orig. en all., 1982), trad. et mis à jour par J.-D. Berger et J. Billen

BUFFIERE F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris 1956, 2ème tirage 1973.

CAIRNS F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh 1972

CAMERON A., *The Greek Anthology : from Meleager to Planudes*. Oxford 1993

CLARKE M. L., *Poets and Patrons at Rome*. *G&R* 25 (1978) 46-54

CONDOS T., *Star Myths of the Greeks and Romans : A Sourcebook*. Grand Rapids MI 1997

CONNOR P., *Horace's Lyric Poetry. The Force of Humour*. (*Ramus Monographs* 2) Melbourne 1987

CONNOR, W. R., *Theopompus and Fifth Century Athens*. Washington 1968

CONTE G. B., *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. ed. and with a foreword by Charles Segal. Ithaca 1986 (pbck 1996, éd. orig. en italien, en deux volumes, 1974 et 1980)

CREMONA V., *La poesia civile di Orazio*. Milano 1982

FABRE-SERRIS J., *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris 1995

FERRARY J.-L., *L'empire romain, l'oikoumène et l'Europe*. In : *L'idée de l'Europe au fil de deux millénaires*. Paris 1992, 39-54

- FEVBRE L., *L'Europe. Genèse d'une civilisation*. Paris 1999 (première publ. d'une série de cours au Collège de France pendant les années 1944-45)
- FISCHER J., *Oriens-Occidens-Europa. Begriff und Gedanke "Europa" in der späten Antike und Mittelalter*. Wiesbaden 1957
- FORBES IRVING P. M. C., *Metamorphosis in Greek Myth*. Oxford 1990
- HARRISON S. J., *A Tragic Europa ? Horace Odes 3, 27*. *Hermes* 116 (1988) 427-434
- HAVELOCK E.A., *Preface to Plato*. Cambridge Mass. 1963/1984
- HINDS S., *Arma in Ovid's Fasti*, Part II: "Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology". In : *Reconsidering Ovid's Fasti*. (numéro spécial) *Arethusa* 25 (1992) 113-149
- Hygin : l'Astronomie*. A. LE BOEUFFLE (éd.). Paris 1983
- KRASSER H., *Horazische Denkfiguren. Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters*, Göttingen 1995 (*Hypomnemata* 106)
- LAFAYE G., *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*. (Bibliothèque de la Faculté de Lettres XIX) Paris 1904 (reprod. Hildesheim 1971)
- LA PENNA A., *Orazio e l'ideologia del principato*. Torino 1963
- LETOUBLON F., *Le miroir et la boucle*. *Poétique* 40 (1983) 19-35
- LETOUBLON F., *La Ruche grecque et l'Empire de Rome*. Grenoble 1995
- LETOUBLON F., *Autour d'un tableau perdu sur Europe et Cadmos*. In : *Iris. Imaginer l'Europe*. Hors série 1998, 15-22
- LETOUBLON, *La Ruche grecque et l'Empire de Rome*. Grenoble 1995
- LEVEQUE P., *Le monde hellénistique*. Paris 1969/1983 (réédition à part de la dernière partie de L'aventure grecque, Paris 1969)
- LYNE R. O. A. M., *Horace. Behind the Public Poetry*. New Haven 1995
- Manilius : Astronomica*. (Loeb Classical Library) G.P. GOOLD (éd. et trad.). Cambridge Mass. 1977
- Manilii Astronomica*. (Bibliotheca Teubneriana) G.P. GOOLD (éd.). Leipzig 1985
- MARTINDALE C., *Ovid renewed : Ovidian influences on literature and art from the middle Ages to the twentieth century*. Cambridge 1988
- MASARACCHIA A., *Isocrate. Retorica e politica*. Roma 1995
- MOMIGLIANO A., *L'Europa come concetto politico presso Isocrate e gli Isocratei*. *Riv. Fil. Class.* 61 (1933) 477-487
- MOMIGLIANO A., *Philippe de Macédoine. Essai sur l'histoire grecque au quatrième siècle*. Combas (éd. orig. en italien 1934, rééd. 1992)
- OLIENSIS E., *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge 1998
- Ovide, Fastes*. R. SCHILLING (éd. et trad.), Paris 1993
- PASTOUREAU M., SCHMITT J.-C., *Europe, mémoire et emblème*. Paris 1991

- PEDECH P., *Trois historiens méconnus, Théopompe, Duris, Phylarque*. Paris 1989
- PFIGERSDORFER G., *Europa. I. Geographisch*. RL 6 (1966) 964–980
- Philippe de Macédoine*. Sous la direction de M.B. HATZOPOULOS et L.D. LOUKOPOULOS. Paris 1982
- PIETRUSUNSKI D., *L'apothéose d'Octavien Auguste par le parallèle avec Jupiter dans la poésie d'Horace*. Eos 68 (1980) 103–122
- QUINN K., *Latin Explorations*. London 1963
- Reconsidering Ovid's Fasti*. (numéro spécial) Arethusa 25 (1992)
- ROSENMEYER P., *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge 1990
- SAKELLARIOU M., *De l'idée panhellénique à la politique panhellénique*. In : Hatzopoulos M. B., Loukopoulos L. D. (éds), *Philippe de Macédoine*. Paris–Fribourg 1982, 128–145
- SOLODOW J., *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill 1988
- SYME R., *La révolution romaine*. Paris 1967 (éd. orig. Oxford 1956)
- TOO Y.L., *The Rhetoric of Identity in Isocrates. Text, Power, Pedagogy*. Cambridge 1995
- TRONCHET G., *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*. Louvain, Paris, Peeters 1998
- VIAN F., *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. Paris 1963

RITA KOPECZKY

CICERO AND THE ROMAN TRADITION OF TRANSLATION

As far as we know, and as far as our written sources reach back in time, the history of Roman literature started from translations. The first piece of Roman poetry from which we can read at least some small scraps was the *Odyssia* translated by Livius Andronicus into Latin, which was later on transformed into hexameters, and was followed by several other translations of Homer in this metre. At the same time, and initiated by the same person, the *fabula cothurnata* and *palliata* appeared on the Roman stage, stemming mainly from free adaptive translations of classical (sometimes also Hellenistic) Greek tragedy and New Comedy respectively. This was what brought about the fertilizing of the native roots of literature with the genres and forms of a more highly developed literary culture, and also the interiorization of contents of this culture by the Romans, not only by the members of the high society, but, thanks to the theatre, by the masses as well. The *Odyssia*—probably together with the national epics of Naevius and Ennius—came to be part of the elementary education.¹ But, for the age of Cicero, the knowledge of Greek language and literature became also natural, at least in the more literate circles of Roman society. For this reason, poetical translation has lost its role as a bridge (or, more properly, a channel) between the two cultures. Specialized translation continued to be accepted as the way of transplanting useful information into the language of the Romans, but when it came to somewhat less practical topics, like philosophy, there could be raised a completely justified question: what sense does it make to translate Greek authors into Latin, when all those who are interested in them already know Greek, and those who do not know Greek are not expected to be interested in them, either?² By that time, almost the only remaining aspect of non-practical translation that could give

¹ W. ZILLINGER: *Cicero und die altrömischen Dichter*, Würzburg 1911, 11. It is only Livius Andronicus whose presence in Roman elementary education can be proved from classical sources (Hor. Epist. 2,1,69–71: *non equidem insector delendave carmina Livi / esse reor, memini quae plagosum mihi parvo / Orbiliū dictare...*). As for the *Annales* of Ennius, cf. ZILLINGER op. cit. 26–7: “Wenn wir auch keine direkte Nachricht haben, daß sie in den Schulen in Auswahl auswendig gelernt wurden, so liegt es doch sehr nahe, dies anzunehmen.”

² *Causam autem probabilem tu quidem offers: aut enim Graeca legere malent qui erunt eruditi, aut ne haec quidem qui illa nescient. Sed eam mihi non sane probas; immo vero et haec qui illa non poterunt, et qui Graeca poterunt non contemnent sua. Quid enim causae est cur poetas Latinos Graecis litteris eruditi legant, philosophos non legant? An quia delectat Ennius Pacuvius Accius multi alii, qui non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum—quanto magis philosophi delectabunt, si ut illi Aeschylum Sophoclem Euripidem sic hi Platonem imitentur Aristotelem Theophrastum. Oratores quidem laudari video si qui e nostris Hyperidem sint aut Demosthenem imitati.* (Cic. Acad. post. 1,10)

its *raison d'être* was one present from the beginnings: that is, *aemulatio*, the artistic re-working and improving of a hypotext—which, in this case being a foreign-language text, can also be called the Source Text (ST) of translation.

Cicero himself pretended not to regard poetical translation as a severe intellectual challenge. Apart from his translations of Aratus, made in the years of his youth,³ and some short epigrams,⁴ he did not make translations of whole poetical texts—for example, a whole play or epic—but only of parts of them that he thought suitable to include in one of his works on philosophy. By the way, the relationship of translations and quotations can be examined only in this genre. In other genres, there is no choice between quoting a well-known passage from a Roman poet or translating one from Greek. In Cicero's letters we can find no translations: in his correspondence with educated penfriends he can indulge in citing or referring to Greek poets in Greek or—much less often—Roman favourites in Latin. In the speeches, where he must gain the benevolence of the audience for the case he makes, he must be extremely careful not to bring any quotation that is not well-known to even the least educated listener. That is why even the quotations from Roman poets are very scarce here. In rhetorical works, quotations usually turn up as stylistical examples, and, from a pedagogical point of view, examples should also be well-known to everyone. So, it is only in philosophical works that Cicero's own translations can find their place—and perhaps, the Greek sources of these works present the challenge for it with their corresponding quotations from Greek poetry. Cicero sometimes creates the fiction of a fresh-made translation,⁵ or reminds his audience that the translation to be quoted comes from his younger years,⁶ or makes the impression that, for him, translating from Greek is a relaxing leisure activity.⁷ But in the *Tusculanae disputationes* (2,26), after quite long quotations from Sophocles and Aeschylus translated by himself, he makes some revelative remarks on this:

'Interea, unde isti versus? Non enim adgnosco.'

'Dicam hercle; etenim recte requiris. Videsne abundare me otio?'

'Quid tum?'

'Fuisti saepe, credo, cum Athenis esses, in scholis philosophorum.'

'Vero, ac libenter quidem.'

'Animadvertebas igitur, etsi tum nemo erat admodum copiosus, verum tamen versus ab is admisceri orationi.'

'Ac multos quidem a Dionysio Stoico.'

'Probe dicis. Sed is quasi dictata, nullo dilectu, nulla elegantia: Philo... et lecta poemata et loco adiungebat. Itaque postquam adamavi hanc quasi senilem declamationem, studiose equidem utor nostris poetis; sed

³ Cic. De nat. deor. 2,104.

⁴ Fr. 49–55 Buechner.

⁵ Cic. De fin. 2,105

⁶ See n. 3.

⁷ Cic. De div. 2,63.

sicubi illi defecerunt—verti enim multa de Graecis, ne quo ornamento in hoc genere disputationis careret Latina oratio.'

To lard a work on philosophy with quotations of poetry has been a tradition since Plato, and Philo, Cicero's master of philosophy practised this with a great talent and predilection. Now we come to know how Cicero, while writing in Latin, follows his teacher. He might have had an anthology of Greek poetry for the use of philosophical works—either made up by himself or found ready in his sources on philosophy —, and a respective anthology in Latin, filled up with his own translations if necessary. This latter must have contained, among others, parts from the Latin adaptations of Greek tragedies by Pacuvius, Accius and Ennius, some *palliata*, and also some Roman poetry with no Greek equivalent. He makes it explicit that he translates only if he does not find a suitable Roman quotation ready—but he probably restricted the range of quotable poetry to the relatively well-known works, for example, *cothurnatae* that were on stage in his time.

When establishing the *raison d'être* of Latin works of philosophy based on the Greek—and created with a method of adaptive translation, contamination and reshaping similar to *fabula cothurnata* and *palliata* —, Cicero refers to an idea connected with Roman national self-consciousness. It sounds like this: Even if you have the chance to read the Greek original, you should nonetheless be familiar with the Roman version as well, however unenjoyable it were. As he puts it in the *De fin.* 1,4–5: *Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit?*—and, later on: *cum Sophocles vel optime scripserit Electram, tamen male conversam Atilii mihi legendum putem*, not necessarily instead of Sophocles, but at least beside him. What is more, the simple fact that you can read a masterpiece of Greek literature in Latin is a source of intellectual enjoyment.⁸ Taking his stand so, Cicero is obliged to recur to Roman poets in every case when it is possible, and he can only give way to his own talents in case of emergency.

In the light of Cicero's remarks cited above, the absence of Livius Andronicus from among the poets quoted is quite conspicuous. When Cicero quotes Homer in Latin, he always makes a translation of his own, and never uses existing translations, neither the *Odyssea* of Andronicus in *versus Saturnius* nor the *Iliad* of Cn. Matius or Ninnius Crassus in hexameters. The tragedies of Andronicus are also missing from among the *cothurnatae* cited. As for Naevius, by comparison, no quotation from the *Bellum Poenicum* occurs in the works of Cicero, and his plays are also cited only six times (5 quotations from tragedies, 1 from a comedy). This is significant compared to the overwhelming mass of the quotations from Ennius, from the *Annales* as much as from his plays (the total of quotations of Ennius is above 150). This cannot be satisfactorily explained by stating that Andronicus and Naevius were not very much present then in the common knowledge of Rome. Although we do not know of any *grammatici* dealing with Andronicus severely in that time, there is an indirect proof that some plays of both authors turned up on the Roman stage. In the *De*

⁸ *Atque hoc loco me intuens "Utar—inquit—carminibus Arateis, quae a te admodum adulescentulo conversa ita me delectant quia Latina sunt, ut multa ex is memoria teneam."* (Cic. *De nat. deor.* 2,104)

legibus Cicero makes some statements on the music of the plays of Andronicus and Naevius, as opposed to modern music.⁹ It is reasonable to suspect that his opinion was based on personal auditive experience. So, supposing that neither of the three school poets were by then forgotten, it is worth examining Cicero's opinion about each of them. His predilection for Ennius is obvious: not to say more, this poet gets the title *summus poeta* three times.¹⁰ About Livius Andronicus and Naevius Cicero reveals his opinion in his *Brutus*.¹¹ Comparing the beginnings of Roman literature to the evolving of Greek painting and sculpture, he puts the great poets of the Roman past into a line of progress. Livius Andronicus gets the role of the *inventor* of Roman epic and drama—by which Cicero makes it impossible for him to be held for a good poet standing the ordeal of time, for, as he says, *nihil est simul et inventum et perfectum*. He underlines this by comparing Andronicus to Daedalus, the great *inventor* of manual arts. As Zillinger (1911) has pointed out,¹² this must be understood in the light of a passage of Plato:¹³ if Daedalus came back to life in Socrates' time, and made that kind of works of art by which his name became famous, he would only deserve laughter. Similar is Cicero's opinion about the plays of Andronicus: *Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur*. By this, he puts them on the level of Atilius' *Electra*: a Roman intellectual with the proper national conscience must read them with respect, because their role in literary history and their being in Latin represent a value on its own, but there is no reason to read them more than once.

We can suspect that he would not have thought else about the ancient heroic songs referred to by Cato, the loss of which he regrets so much, notwithstanding that they must have been in much closer connection with the glorious Roman past than the majority of the works of Andronicus. This we can conclude from his treatment of Naevius: although he mentions him in a very polite way, comparing the *Bellum Poenicum* to the statues of Myron, which are not yet perfectly lifelike but can be said to be beautiful—in spite of all this, he never quotes it. We may not miss the point very much if we explain this with

⁹ Cic. De leg. 2,39.

¹⁰ Cic. Or. 1,198, Pro Balbo 51, De prov. cons. 20; see also De opt. gen. orat. 2.

¹¹ *Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. ... Et nescio an reliquis in rebus omnibus idem eveniat: nihil est enim simul et inventum et perfectum ... Nam et Odyssea Latina est sic tamquam opus aliquod Daedali et Livianae fabulae non satis dignae quae iterum legantur. ... Atque utinam exstarent illa carmina, quae multis saeculis ante suam aetatem in epulis esse cantitata a singulis convivis de clarorum virorum laudibus in Originibus scriptum reliquit Cato. Tamen illius, quem in vaticibus et Faunis adnumerat Ennius, bellum Punicum quasi Myronis opus delectat. Sit Ennius sane, ut est certe, perfectior: qui si illum, ut simulat, contemneret, non omnia bella persequens primum illud Punicum acerrimum bellum reliquisset. Sed ipse dicit cur id faciat. 'Scripsere' inquit 'alii rem vossibus'; et luculente quidem scripserunt, etiam si minus quam tu polite. (Cic. Brut. 70–6)*

¹² ZILLINGER op. cit. (n. 1), 46–7.

¹³ Plat. Hipp. Maior 281d,9–282a,3: ὥσπερ καὶ τὸν Δαίδαλὸν φασιν οἱ ἀνδριαντοποιοί, νῦν γενόμενος τοιαῦτ' ἐργάζοιτο οἷα ἦν ἀφ' ὧν τοῦνομ' ἔσχεν, καταγέλαστον ἂν εἶναι.

Cicero's well-disguised abhorrence from the *versus Saturnius*,¹⁴ of which no example can be found in any of his works. His relationship to Naevius is similar to that of his admired predecessor, Ennius: he gives him the obligatory reverence, but nothing more.

As to the other translators of Homer, the work of Ninnius Crassus has completely disappeared apart from one and a half line quoted by late grammarians, but Matius must have been known in the time of Cicero, for he is quoted by Varro several times¹⁵—all in vain. The hexameter reworking of the *Odyssea*, which already bears on itself the impact of Ennius, is subject to the same treatment—or, more exactly, non-treatment—on the side of Cicero. Unfortunately, the fragments of these translations are too scarce for us to be able to find the reason why Cicero rejected them—maybe some archaic features of their language or of their form. But, for the same reason, we cannot even decide whether Cicero rejected them totally or practised some *aemulatio* with them in his translations. By the time of Cicero, some important changes had taken (or were taking) place in Latin hexameter—for example, the treatment of -s on the end of a word as a consonant of full value —, and this could incite a poet to contend with his predecessors for the glory using these new weapons.

All in all, in spite of the apparent neglect of Livius Andronicus, we can be sure that no translator could make himself independent from his influence. The bare fact that any noble Roman child studied the *Odyssea* in Latin school, then the *Odyseia* with his Greek tutor, so he was supposed to know both by heart, must have led to the abstraction of some principles of translation methodology in one's brain, on which the rhetorical education could build its similar exercises.¹⁶ In the fragments of Livius Andronicus all kinds of lexical transformations can be found that are applied by Cicero, and also by modern translators. In the table below we can see examples of lexical transformations¹⁷ from Andronicus and from a part of the *Iliad* translated by Cicero in the *De divinatione*.

Table: Lexical transformations in Livius Andronicus and Cicero

	Livius Andronicus	Cicero (De div. 2,63 = fr. 23 Buechner)
Concretization of meaning	ἡὲ Πύλου δ' ἐλθὼν ἢ αὐτοῦ τῷ δ' ἐνὶ δῆμῳ <i>in Pylum deveniens aut ibidem ommentans</i> (Od. 2,317—fr. 9 Buechner)	λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε <i>duro formavit tegmine saxi</i> (Il. 2,319—Cic. 19)
Generalization of meaning	τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων; <i>mea puera, quid verbi ex tuo ore supra fugit?</i> (Od. 1,64—fr. 3 Buechner)	αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν <i>ubi tam teneros volucris matremque permit</i> (Il. 2,317—Cic. 17)
Contraction of meaning	ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον <i>tuque mihi narrato omnia disertim</i> (Od. 1,169—fr. 7 Buechner)	ἀμφὶ περὶ κρήνην <i>circum latices gelidos</i> (Il. 2,305—Cic. 8)

¹⁴ Pace ZILLINGER op. cit. (n. 1), 21.

¹⁵ Varro LL 7. 95–6.

¹⁶ Cf. e. g. Suet. De gramm. et rhet. 25,8.

¹⁷ The system of lexical transformations used by me is taken from KLAUDY K.: *A fordítás elmélete és gyakorlata* (with summary in English), Budapest 1997³, 116–64, 417.

Splitting / division of meaning	πολλοὶ μὲν γὰρ τῶν γε δάμεν, πολλοὶ δὲ λίποντο <i>partim errant, nequino Graeciam redire</i> (Od. 4,495—fr. 11 Buechner)	κακὰ Πριάμῳ καὶ Τρωσὶ φέρουσιν <i>quae Priamo cladem et Troiae pestemque ferebant</i> (Il. 2,304—Cic. 7)
Lexical omission	ἡ γούνων λίσσοιτο λαβὼν εὐώπιδα κούρην <i>utrum genua amplexens virginem oraret</i> (Od. 6,142—fr. 14 Buechner)	τὸν ῥ' αὐτὸς Ὀλύμπιος ἦκε φώσδε, βῶμον ὑπαίξας πρὸς ῥα πλατάνιστον ὄρουσεν <i>Iovis ut pulsu penetraret ab ara</i> (Il. 2,309—10—Cic. 12)
Lexical addition	ἔνθα καθεζόμενος μῆναι χρόνον, εἰς ὃ κεν ἡμεῖς ἄστυδε ἔλθωμεν καὶ ἰκώμεθα δώματα πατρός. <i>ibi manens sedeto donicum videbis me carpento vehementem domum venisse</i> (Od. 6,295—6—fr. 15 Buechner)	... ὄφρα δαῶμεν, ἡ ἔτεδν Κάλχας μαντεύεται ἡ καὶ οὐκί <i>auguris ut nostri Calchantis fata queamus scire ratosne habeant an vanos pectoris orsus</i> (Il. 2,299—300—Cic. 2—3)
Transposition of meaning	οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι κακώτερον ἄλλο θαλάσσης ἄνδρα γε συγχεῖναι, εἰ καὶ μάλα καρτερὸς εἴη. <i>namque nullum peius macerat humanum quamde mare saevom: vires cui sunt magnae, toppe confringent importunae undae</i> (Od. 8,138—9—fr. 18 Buechner)	ἐνθ' ὃ γε τοὺς ἔλαυνά κατήσθι τετραγῶτας μήτηρ δ' ἀμφεποτᾶτο ὀδυρομένη φίλα τέκνα ... <i>quos cum consumeret octo, nona super tremulo genetrix clangore volabat</i> (Il. 2,314—5—Cic. 14—5)
Substitution of meaning	Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον <i>Virum mihi, Camena, in sece versutum</i> (Od. 1. 1—fr. 1 Buechner)	ἔρδομεν ἀθανάτοισι τελέσσας ἑκατόμβας <i>aurigeris divom placantes numina tauris</i> (Il. 2. 306—Cic. 9)
Antonymous translation	ἄνδρες δ' ἄψ' ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν <i>topper facit homines ut prius fuerunt</i> (Od. 10,395—fr. 25 Buechner)	τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρύαγχιαν <i>quae decumo cadet et poena satiabit A-chivos</i> (Il. 2,329—Cic. 28)
Total transformation of meaning	ἔνθα δὲ Πάτροκλος θεοφῖν μῆστωρ ἀτάλαντος <i>ibidemque vir summus adprimus Patroclus</i> (Od. 3,110—fr. 10 Buechner)	τὴν δ' ἐλελιζάμενος πτέρυγος λάβεν ἀμφι- αχύλιαν <i>cui ferus inmani laniavit viscera morsu</i> (Il. 2,316—Cic. 16)
Compensation for losses in translation	τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων; <i>mea puera, quid verbi ex tuo ore supra fugit?</i> (Od. 1,64—fr. 3 Buechner)	ἔρδομεν ἀθανάτοισι τελέσσας ἑκατόμβας <i>aurigeris divom placantes numina tauris</i> (Il. 2,306—Cic. 9)

Concretization of meaning, in which a lexical item of the ST is translated with a lexical item having a narrower meaning or one describing the given notion more exactly, can be observed in the case of ἐλθὼν and *deveniens* in Andronicus, ἔθηκε and *formavit* in Cicero—a more exact description of the direction and the act, respectively, in the TTs. The opposite process, generalization of meaning, is shown by *ore*, Andronicus' translation for the famous Homeric image ἕρκος ὀδόντων, and Cicero's *peremit* for κατέφαγε, a simple destroying with no notion of devouring.

Contraction of meaning, when more lexical items of the ST are unified in a TT equivalent, is exemplified by the contraction of εἰπέ and κατάλεξον into *narrato* in Andronicus, on the one hand, and that of ἀμφὶ περί into a single *circum* in Cicero, on the other

hand. The opposite process, splitting or division of meaning—that is, when several aspects of a ST lexical item are expressed separately in the TT —, can be seen in the evolving of λίποντο into *errant, nequinox Graeciam redire* in Andronicus, and κακά split into *cladem pestemque* in Cicero.

An example for lexical omission is the epithet εὐώπιδα missing from Andronicus' text, and φώσδε, ὑπαίξας and πρὸς πλατάνιστον omitted by Cicero from his strongly shortened translation of the Homeric line. The opposite process, lexical addition, is shown by *videbis* and *carpento vehementem* in Andronicus, and the gloss *auguris nostri* in Cicero.

Transposition of meaning, when the TT equivalent of a ST item occurs at a place different from that of the ST one, can be observed in Andronicus in *confringent*, an equivalent of συγχεῦναι, that is placed in an additional clause, and in Cicero, in *tremulo clangore* as the equivalent of ἐλεεινὰ τετριγῶτας, which refers to the mother bird instead of her young.

Substitution of meaning, a special way of treating *Realien*¹⁸—that is, substituting an element of TL culture for an untranslatable, culture-dependent element of the ST¹⁹—was one of the most decisive features of the work of Livius Andronicus, having given to the Homeric epic a kind of *interpretatio Romana*. A famous example for it is the first line of the epic, with *Camena*, an old Roman source-goddess traditionally connected with *carmen*, substituted for Μοῦσα.²⁰ The process is also observable in Cicero, mainly in the field of religion: for example, instead of ἀθανάτοισι, reflecting a more personal image of the gods, he puts another aspect of divine power, *divom numina*, into the foreground, which is rather impersonalized and so nearer to Roman thought.

Antonymous translation, that is, grasping a SL idea from a different or the opposite point of view, is shown by the opposition of action and happening: ἐγένοντο and *facit* in Andronicus, αἰρήσομεν and *cadet* in Cicero.

*

Total transformation of meaning, as a rule, occurs quite often, thanks to the aemulative character of poetical translations. This is sometimes justified, for example, in Andronicus' translating θεόφιν μῆστωρ ἀτάλαντος with *vir summus adprimus*, keeping a great

¹⁸ Cf. A. TRAINA: *Vortiti barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, 13–5.

¹⁹ This is a point where I differ from the system of KLAUDY (op. cit. [n. 17]). The kind of operation which I name “substitution” is mentioned by KLAUDY (op. cit. [n. 17]) in the category of total transformation, while she uses the word “substitution” for a series of transformations between SL and TL lexical items being in “cause-process-effect” connection with each other.

²⁰ For the Romans of Andronicus' age, the identity of the two religious concepts must not have been so natural as it is for us—note that only Ennius takes the decisive and programmatic step of using the Greek loan-word *Musae* in the beginning of his epic. Cf. U. KNOCH: *Über die Aneignung griechischer Poesie im älteren Rom*, *Gymnasium* 65 (1958) 329.

distance between man and god according to Roman thought.²¹ But it can also be without reason, like Cicero's transforming the low-key description of the mother bird's death by Homer into a gruesome scene of bloodshed.

Compensation for losses in translation, that is, an experiment to give back something of the untranslatable or untranslated original, can be shown by the insertion of *supra* into the translation of the above-mentioned ἔρκος ὀδόντων in Andronicus, and that of *aurigeris* in Cicero, in recompense for the Greek *couleur locale*, lost together with the non-translated ἑκατόμβας.²²

We can summarize Cicero's relationship with Livius Andronicus in three components. The first one is an original positive attitude, that is due to the role of the great predecessor as an *inventor* of Roman literature, on the one hand, and the appreciation deserved by any translation of Greek classics into Latin, on the other hand. But this attitude was somewhat overshadowed by the several generations wide gap between their language, poetical resources and literary taste, and, perhaps, by some not very pleasant school experiences. The third component must have been a relationship of master and disciple, probably unconscious, but reaching through generations.

²¹ Cf. S. MARIOTTI: *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Urbino 1986², 34. n. 49.

²² Cf. TRAINA op. cit. (n. 18), 73–4.

ANDREAS HEIL

DER VERGESSENDE UND VERGESSENE HELD – THESEUS UND DAS PROBLEM DER *MEMORIA* IN CATULLS CARM. 64

In einer ausführlichen Ekphrasis beschreibt Catull in carm. 64 die Decke, die das Hochzeitsbett von Peleus und Thetis schmückt. Auf der Decke ist Ariadne dargestellt, die von Theseus schlafend am Strand von Dia zurückgelassen worden ist. Ohne ihr Unglück fassen zu können, blickt sie unmittelbar nach dem Erwachen dem davonsegelnden Theseus hinterher (58–62):

*immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis,
irrita ventosae linquens promissa procellae.
quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis...*¹

Vergessend schlägt der junge Mann auf seiner Flucht das Meer mit den Rudern und überläßt die ungültig gewordenen Versprechen dem windreichen Sturm. Den erblickt in der Ferne vom algenbedeckten Strand mit traurigen Augen die Tochter des Minos, gleichsam das steinerne Bild einer Bacchantin, ach, erblickt ihn und ist aufgewühlt von den großen Wogen ihres Kummers.

Der Vergleich mit einer Bacchantin ist ein Vorverweis auf das Ende der Ekphrasis. Bacchus wird erscheinen, begleitet von Satyrn, Silenen und Mänaden, um die ‚Bacchantin‘ Ariadne abzuholen.² Doch der Vergleich leistet noch mehr. Innerhalb der Ekphrasis bezieht

¹ Zitiert nach der Ausgabe von R. A. B. MYNORS, Oxford 1958. Ausgewählte Literatur zu carm. 64: F. KLINGNER, *Catullus Peleus-Epos*, in: ders., Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich/Stuttgart 1964, 156–224, D. KONSTAN, *Catullus' Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64*, Amsterdam 1977, J. WARDEN, *Catullus 64: Structure and Meaning*, CJ 93 (1998) 397–415, J. H. GAISSER, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, AJPh 116 (1995) 579–616, E. LEFÈVRE, *Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)*, Hermes 128 (2000) 181–201 und C. REITZ, *Klagt Ariadne? Überlegungen zur Rede der Ariadne in Catullus carmen 64*, Gymnasium 109 (2002) 91–102.

² Hinzu kommen sprachliche Übereinstimmungen zwischen Anfang und Ende der Ekphrasis: *prospicit* (61, 62) und *prospectans* (249), *cedentem* (53 und 249), *maestis* (60) und *maesta* (249), *curarum* (62) und *curas* (250). Zu den Funktionen des Vergleichs siehe auch GAISSER (wie Anm. 1) 593–595.

sich Catull auf ein weiteres Kunstwerk: Er vergleicht die auf der Decke zweidimensional abgebildete Ariadne mit einer dreidimensionalen Skulptur.³ Ariadne tritt so schon zu Beginn der Beschreibung gleichsam aus der Fläche heraus. Tatsächlich wird sie im Verlauf des Gedichtes immer mehr an Kontur gewinnen und sich als die eigentliche ‚Heldin‘ entpuppen. Diese Entwicklung dürfte den Leser durchaus überraschen, hatte doch Catull als Thema seiner Bildbeschreibung „Heldentaten“ (51: *heroum... virtutes*) angekündigt und den Namen „Theseus“ noch vor der Erwähnung Ariadnes in prominenter Stellung am Versanfang eingeführt (53). Freilich ist der Held von seinem ersten Auftreten an – auch grammatisch – immer wieder Objekt, wir erleben seine Geschichte aus der Perspektive Ariadnes (53–54: *Thesea... tuetur... Ariadna*; 60–61: *quem... Minois... prospicit*; 86–87: *hunc... conspexit... virgo regia*).

Den davonsegelnden Theseus bezeichnet der Erzähler als *immemor* („uneingedenk“, „vergessend“).⁴ Allerdings erfahren wir am Anfang der Ekphrasis nicht, was man sich genau unter diesem ‚Vergessend-sein‘ vorzustellen hat oder was der Auslöser dafür gewesen ist. Ebenso dunkel bleibt in dieser Hinsicht die zweite Stelle, an der Catull die Abfahrt des Theseus von Dia in Form einer *praeteritio* erwähnt (122–123):

...ut eam devinctam lumina somno
liquerit i m m e m o r i discedens pectore coniunx?

(Warum soll ich berichten), wie ihr Mann [sc. Theseus] sie [sc. Ariadne], deren Augen der Schlaf gefesselt hatte, bei seiner Abfahrt mit vergessendem Herzen zurückließ?

Unmißverständlich wird die Bedeutung von *immemor* erst am Anfang der langen Rede der verlassenen Ariadne festgelegt (132–135):

sicine me patriis avectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?

³ Nicht nachvollziehen kann ich den von H.-P. SYNDIKUS in seinem Kommentar (*Catull: Eine Interpretation*, Darmstadt 1984–1989, Bd. 2, 141) vorgebrachten Einwand, Catull könne nicht an eine Mänadenskulptur gedacht haben, da „die Mänaden der bildenden Kunst im Tanz oder in ekstatischer Bewegung dargestellt sind...“ Gerade hier liegt die Pointe: Wie die Mänadenskulptur selbst unbeweglich ist, aber heftige Bewegung darstellt, so kann der Betrachter der wie versteinert dastehenden Ariadne auf die heftige Bewegung in ihrem Herzen schließen (*magnis curarum fluctuat undis*: 62, vgl. 54). Ein schönes Beispiel einer tanzenden Mänade (wohl Kopie eines Marmororiginals des Skopas aus dem 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.) befindet sich im Albertinum in Dresden. Abbildung in: K. KNOLL, H. PROTZMANN u.a., *Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Mainz 1993, 29.

⁴ Die Bedeutung des *immemor*-Motivs hat besonders KLINGNER (wie Anm. 1) 199–204 hervorgehoben, dessen Analyse ich im einzelnen vieles verdanke. Klingner geht es hauptsächlich um das, was man Catulls epische Technik nennen könnte. Er versucht nachzuweisen, daß Catull das Motiv des doppelten Vergessens des Theseus (bei der Abfahrt von Dia und der Heimkehr nach Athen) einführt bzw. aufgreift und abwandelt, um (S. 201) „die zusammenhanglosen Episoden um Theseus und Ariadne zur Einheit zu verknüpfen.“ Mich interessieren im folgenden mehr die poetologischen und intertextuellen Implikationen der auffälligen Verwendung der Begriffe *memor* und *immemor*.

*sicine discedens neglecto numine divum,
i m m e m o r a! devota domum periuria portas?*

Von den väterlichen Altären, Treuloser, hast du mich fortgebracht,
um mich so jetzt, Treuloser, an einer einsamen Küste zurückzulassen, Theseus?
Als du fortgingst, hast du dich nicht um die Macht der Götter gekümmert
und trägst so jetzt, wehe, Vergessender, deine heillosen Meineide nach Hause?

Durch die zweimalige Verwendung des Vokativs *perfide* („wortbrüchig“, „treulos“) verengt Ariadne den Bedeutungsspielraum des Wortes *immemor*, das ich hier auch als Vokativ auffasse.⁵ In vergleichbarer Weise wird in *carm.* 30 – ebenfalls in zwei rhetorischen Fragen – die Bedeutung des vokativisch verwendeten *immemor* durch die hinzugesetzten Vokative *false* („Falscher“), *dure* („Hartherziger“) und *perfide* („Treuloser“) näher bestimmt (1–3):

*Alfene i m m e m o r a t q u e u n a n i m i s f a l s e s o d a l i b u s,
i a m t e n i l m i s e r e t, d u r e, t u i d u l c i s a m i c u l i?
i a m m e p r o d e r e, i a m n o n d u b i t a s f a l l e r e, p e r f i d e?*

Hinzu kommen in *carm.* 64 noch die Formulierungen *neglecto numine* und *periuria* (134–135). Aus der Sicht Ariadnes erscheint das zunächst unbestimmt bleibende ‚Vergessend-sein‘ des Theseus als ein bewußt vollzogener Treue- und Eidbruch. Diese eindeutige Festlegung der Wortbedeutung von *immemor* durch Ariadne ist deshalb besonders interessant, weil es tatsächlich Versionen der Sage gegeben hat, in denen Theseus zwar als *immemor*, aber eben nicht als *perfidus* erschien.⁶ In Theokrits *Mimos* Φαρμακεύτρια versucht die verlassene Simaitha ihren Geliebten durch ein Zaubersong an sich zu fesseln (2, 44–46):

εἶτε γυνὰ τήνῃ παρακέκλιται εἶτε καὶ ἀνὴρ,
τόσσον ἔχοι λάθας ὅσσον ποκὰ Θησέα φαντί
ἐν Δίᾳ λασθῆμεν εὐπλοκάμῳ Ἀριάδνας.

Mag eine Frau bei ihm liegen oder ein Mann,
so sehr ergreife ihn Vergessen, wie einst Theseus
auf Dia die schönlockige Ariadne vergessen haben soll.

Zu dieser Stelle bemerken die Scholien:

Θησεὺς ἀρπάσας Ἀριάδνην τὴν Μίνως καὶ ἀπάρας εἰς Δίαν νῆσον
τὴν νῦν καλουμένην Νάξον, κατὰ Διονύσου βούλῃσιν λήθῃ τινὶ
χρησάμενος ἀπέλιπεν αὐτὴν καθεύδουσαν.

Theseus hatte Ariadne, die Tochter des Minos, geraubt und sie auf die Insel Dia, die heute Naxos heißt, mitgenommen. Dort hat er sie – er vergaß sie nach dem Willen des Bacchus – schlafend zurückgelassen.

⁵ Ebenso R. HELM (Berlin 1963), G. P. GOOLD (London 1983) und G. LAFAYE (Paris 1996) in ihren Übersetzungen.

⁶ Vgl. die Kommentare von A. RIESE (Leipzig 1884) und W. KROLL (Stuttgart ⁵1968) z. St.

Offenbar greift Bacchus in dieser Fassung der Sage bereits vor der Abfahrt des Theseus von Dia ein und versetzt den Helden in einen Zustand der Vergeßlichkeit.⁷ Catull spielt als *poeta doctus* auf solche Sagenversionen an, indem er zweimal den Begriff *immemor* auf Theseus anwendet. Die Formulierungen sind an diesen Stellen bewußt vage gehalten, so daß der Rezipient nicht entscheiden kann, welcher Fassung des Mythos Catull folgt. Eindeutig ist erst die Rede Ariadnes: Vom Standpunkt der verlassenen Frau aus erscheint der *immemor* Theseus eindeutig als *perfidus*, als wortbrüchig und meineidig.

Stimmt die Interpretation Ariadnes mit der des Dichters überein? Der Fortgang der Erzählung scheint diese Auffassung zunächst nahezulegen: Ariadne bittet die Eumeniden, die bereits bei Aischylos (Prom. 516) die „sich erinnernden“ (μνημόνες τ' Ἐρινύες) heißen, den Verrat des Theseus zu bestrafen (188–201). Catull beschreibt ausführlich, wie dieses Gebet durch feierliches Zunicken von Juppiter selbst erhört wird, also von dem Gott, der als einer der bevorzugten Schwurgötter auch für die Bestrafung des Meineids zuständig ist (204–206).⁸ Durch die von Juppiter autorisierte Bestrafung scheint der Eid- und Treuebruch des Theseus (und damit die Interpretation Ariadnes) sozusagen von höchster Stelle bestätigt zu werden.

Zweifel an dieser Auffassung weckt die Art der Bestrafung: Eben jene Vergeßlichkeit, die Theseus zumindest in der bei Theokrit vorausgesetzten Version der Sage zum Verlassen Ariadnes veranlaßt hat, wird nun als Mittel seiner Bestrafung eingesetzt. Theseus vergißt, auf der Rückfahrt nach Athen den Auftrag seines Vaters Aegeus auszuführen, nämlich die weißen Segel zum Zeichen seiner Rettung zu setzen. Sein Vater begeht daraufhin Selbstmord (207–209):

*ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta,
quae mandata prius constanti mente tenebat...*

Aber Theseus selbst ließ, da sein Geist von blindmachender Dunkelheit eingehüllt war, mit vergessendem Herzen alles fahren, was er zuvor als Auftrag in seinem beständigen Geist festgehalten hatte...

Sein Vater hatte ihm diesen Auftrag mit folgenden Worten eingeschärft (231–232):

*tum vero facito ut memori tibi condita corde
haec vigeant mandata...*

Sich dann zu, daß diese in deinem sich erinnernden Herzen

⁷ Zu den verschiedenen Versionen der Ariadne-Sage vgl. T. B. L. WEBSTER, *The Myth of Ariadne from Homer to Catullus*, Greece and Rome 13 (1966) 22–31 und S. JACKSON, *Apollonius' Argonautica: The Theseus/Ariadne Desertion*, RhM 142 (1999) 152–157. Die wichtigsten literarischen Quellen sind: Homer, Od. 11,321–325 und Plutarch, Thes. 20. Auf Vasenbildern wird Theseus von Athene oder Hermes von der schlafenden Ariadne weggeführt. Vgl. KLINGNER (wie Anm. 1) 179 und 181 sowie LIMC 3.2, Zürich/München 1986, 730, Abb. 53–54.

⁸ Bei Zeus und Hera hatte übrigens auch Iason geschworen, Medea zu seiner Frau zu machen (Apoll. Rhod. 4,95–97): Δαίμονίη, Ζεὺς αὐτὸς Ὀλύμπιος ὄρκιος ἔστω / "Ἥρη τε Ζυγίη, Διὸς εὐνέτις, ἧ μὲν ἔμοισιν / κουριδίην σε δόμοισιν ἐνιστήσεσθαι ἄκοιτιν...

verwahrten Aufträge dir lebendig sind...

Anders als im Fall des *immemor*-Seins bei der Abfahrt von Dia ist hier die Lage von vornherein klar: Mit dem *memori... corde* des väterlichen Auftrages korrespondiert das eindeutige *oblito pectore* (208). Durch die Formulierung ist ebenso wie durch den Kontext – Gebet Ariadnes, Bestätigung Jupiters – sichergestellt, daß eine Vergeßlichkeit, eine plötzliche geistige Umnachtung über Theseus hereinbricht, die als Einwirkung der strafen-den Götter verstanden werden muß. Betrachten wir vor diesem Hintergrund das Gebet Ariadnes an die Eumeniden genauer, so scheint die Art der Bestrafung ihre Interpretation der Motive des Theseus in Frage zu stellen. Sie hatte sich gewünscht (200–201):

*sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente, deae, funestet seque suosque.*

Mit der gleichen Einstellung, mit der mich Theseus einsam zurückgelassen hat, soll er sich und die Seinen, Göttinnen, durch Tod beflecken.

Klar ist, daß Theseus die Aufträge seines Vaters durch die Einwirkung der Götter vergessen hat. Wenn sich das Gebet Ariadnes buchstäblich erfüllt, würde dies bedeuten, daß Theseus sie ebenfalls durch göttliche Einwirkung vergessen hat. Die prompte Erfüllung des Gebetes, die zunächst die Interpretation Ariadnes zu bestätigen schien, korrigiert sie in einem entscheidenden Punkt: Jetzt sieht es so aus, als ob Theseus seinen Eid zwar gebrochen hat, aber dies eben nicht aus Treulosigkeit, sondern aus Vergeßlichkeit getan hat. Doch auch bei dieser Interpretation kann sich der Rezipient nicht beruhigen. Denn die letzte Bestätigung bleibt aus: Der Erzähler rekapituliert zwar den Contrappasso, den Theseus erleiden muß, aber er tut dies in einer modifizierten Form. Am Ende der Ekphrasis heißt es (246–248):

*sic funesta domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus, qualem Minoidi luctum
obtulerat mente i m m e m o r i, talem ipse recepit.*

So betrat der grimmige Theseus das durch den Tod des Vaters befleckte Haus und empfing nun selbst eben die Trauer, die er der Minostochter mit vergessendem Herzen bereitet hatte.

Die genaue Entsprechung besteht jetzt nicht mehr hinsichtlich der *mens*, der „Einstellung“ des Theseus, sondern hinsichtlich des *luctus*: Die „Trauer“ der Ariadne über den Verlust des Theseus korrespondiert mit der „Trauer“ des Theseus über den Verlust seines Vaters. Die Ergänzung *mente immemori* ist hier so unbestimmt wie am Anfang der Ekphrasis. Es bleibt dem Rezipienten überlassen, ob er *immemor* hier als *perfidus* oder als *oblitus* deuten will. Während sich also eine Figur innerhalb der Erzählung eindeutig äußert, wird die Frage der Zurechenbarkeit der Schuld im Fall des Theseus vom Erzähler letztendlich nicht beantwortet.

Fünffmal verwendet Catull die Begriffe *memor* und *immemor* in *carm.* 64, während *immemor* im *Corpus Catullianum* sonst nur einmal, nämlich in dem bereits erwähnten *carm.* 30, vorkommt. Der kurze Überblick hat gezeigt, daß *memor* und *immemor* nicht nur innerhalb der Handlung eine Bedeutung haben, sie fungieren zugleich als Signalwörter, die

unterschiedliche Weisen der Bezugnahme auf die Tradition markieren: Am Anfang der Ekphrasis spielt die Bezeichnung des Theseus als *immemor iuvenis* auf eine bekannte Version der Sage an. Diese Anspielung bleibt aber so unbestimmt, daß der Rezipient nicht entscheiden kann, ob Catull dieser Version tatsächlich folgen wird. Wenn Ariadne Theseus als *immemor* und *perfidus* bezeichnet, verweist sie, natürlich ohne es zu wissen, auf dieselbe Version der Sage, um diese zugleich zurückzuweisen. Am Ende der Ekphrasis wird die von den Göttern hervorgerufene ‚Vergeßlichkeit‘ des Theseus als Strafe für seinen Meineid eingeführt. Diese Verknüpfung – möglicherweise eine Neuerung Catulls⁹ – impliziert, wie wir gesehen haben, eine Revision der eindeutigen Position Ariadnes. Wir haben also: Anspielung auf die Tradition, Korrektur der Tradition durch eine Figur innerhalb der Erzählung, Neukombination traditioneller Motive durch den Dichter – alles verknüpft mit dem Begriffspaar *memor* – *immemor*.

Angesichts dieser Lage ist meiner Ansicht nach nicht genügend beachtet worden, daß Catull sein Dichten mit einem Wort bezeichnet, das mit den Begriffen *memor* und *immemor* verwandt ist (116–117):

*sed quid ego a primo digressus carmine plura
commemorem...*

Aber warum soll ich, vom Beginn des Liedes abschweifend, noch mehr
in Erinnerung bringen...

Das Dichten ist für Catull ein *com-memorare*, ein „In-Erinnerung-Bringen“. Diese etwas prosaisch wirkende Ausdrucksweise gewinnt Prägnanz vor dem Hintergrund der eben herausgearbeiteten Funktion der Begriffe *memor* und *immemor*.¹⁰ Durch die Verwendung des Wortes *com-memorare* gelingt es Catull, eine Beziehung herzustellen zwischen der Erzählebene und einer poetologischen Meta-Ebene des Textes: Dichter können wie ihre

⁹ Vgl. den Kommentar von RIESE (wie Anm. 6) zu Vers 207–248: „Juppiter rächt Ariadne an Theseus durch dessen Vergesslichkeit... Wohl nirgends sonst wird diese Ursache der Vergesslichkeit des Theseus angeführt.“

¹⁰ Das Verb *memorare* wird seit augusteischer Zeit gerne in poetologischen Kontexten verwendet. Vgl. Hor. Sat. 1,5,53–54: *Musa, velim memores, et quo patre natus uterque / contulerit litis*, Verg. Aen. 1,8: *Musa, mihi causas memora...*; Manil. 2,39–40: *quin etiam ritus pastorum et Pana sonantem / in calamos Sicala memorat tellure creatus...*; Sil. 1,3–4: *da, Musa, decus memorare laborum / antiquae Hesperiae...* und Stat. Theb. 7,289: *bellaque perpetuo memorabunt carmine Musae*. Das *memorare* erscheint hier als die eigentliche Domäne der Musen, der Töchter der Erinnerung. Dagegen ist das Kompositum bei den epischen Dichtern (in der Nachfolge des Ennius) weniger beliebt. Vgl. ThLL 3 (1907) 1830 s. v. *commemoro*: „*praeferunt memorare vetustiores* (Plaut. Enn.) *eorumque asseclae* (velut Lucr. Sall. Tac. Apul.) *nec non scriptores pedestres argenteae latinitatis* (ut Liv. Curt. Colum. Sen. trag. phil. Mela Plin. nat. Flor.); *item poetae Ennium secuti plerique respuunt vocem compositam. contra compositam adamant urbanitatis sectatores* (Ter. Rhet. Her. Cic. Caes. Nep. Suet.) *atque etiam Vell. Val. Max. Aug.*“ Erst durch die Kombination mit den Signalwörtern *memor* und *immemor* gewinnt also *commemorare* in carm. 64 seine besondere Aussagekraft. Mit Bezug auf das Singen gebraucht Catull in carm. 62,11–13 das verwandte Adjektiv *memorabilis*: *Non facilis nobis, aequales, palma paratast: / aspiciat, innuptae secum ut meditata requirunt. / non frustra meditantur: habent memorabile quod sit.*

Helden bzw. Heldinnen *memor*, aber eben auch *immemor* sein. Tatsächlich gibt es in der Ekphrasis von *carm.* 64 deutliche Entsprechungen zwischen dem Vorgehen des Dichters und dem Verhalten des Theseus: Der *immemor* Theseus vergißt Ariadne, der *immemor* Catull ‚vergißt‘ Theseus, indem er die Geschichte fast ausschließlich aus der Perspektive Ariadnes erzählt, ohne sich freilich, wie wir gesehen haben, diese Perspektive vollständig zu eigen zu machen.

Diese Einseitigkeit des Erzählers ist bekannt und muß hier nicht eigens nachgewiesen werden. Einige Hinweise mögen genügen: Ariadne hält eine lange Rede (132–201), Theseus bleibt stumm. Von Anfang an ist er, wie bereits gesagt, immer wieder Objekt: *Thesea* (53), *quem* (60), *hunc* (86). Von seinen Taten wird in den Nebensätzen, von den Gefühlen Ariadnes in den Hauptsätzen gesprochen.¹¹ Der „fast ironisch ausführliche homerisierende Vergleich für den Kampf mit dem Minotaurus“¹² unterstreicht noch die Knappheit, mit der die Aristie des Theseus geschildert wird: Die Partie, in der Kampf und Rückkehr aus dem Labyrinth mehr angedeutet als erzählt werden, ist mit sechs Versen (110–115) um nur einen Vers länger als das Gleichnis (105–109). Neben die Perspektive Ariadnes tritt im zweiten Teil der Ekphrasis die des Aegeus. Auch hier bleibt Theseus stumm, während sein Vater eine lange Abschiedsrede hält (215–237). Über die Motive und Gefühle des Theseus erfahren wir von ihm selbst nichts.¹³ Er bleibt bis zum Ende der Ekphrasis derselbe, der er am Anfang war: Als *ferox Theseus* verließ er Athen (73–74) und als *ferox Theseus* kehrt er in das Haus seines toten Vaters zurück (247).

Die angedeutete Beziehung zwischen dem Verhalten des Theseus und dem des Dichters ist möglicherweise bereits *in nuce* in dem Begriff *immemor* selbst enthalten, wenn man diesem Adjektiv nicht nur eine mediale bzw. aktive („sich nicht erinnern“, „vergessend“, „nicht eingedenken“) und kausative („vergessen machend“),¹⁴ sondern auch eine passive Bedeutung zubilligt. Diese Erscheinung, die wir heute als Diathesenindifferenz¹⁵ bezeichnen, beschreibt ausführlich Gellius in dem Kapitel 9,12 (*De verbis, quae in utramque partem significatione adversa et reciproca dicuntur*). Unter den von Gellius angeführten Beispielen von Adjektiven, die in aktiver und passiver Bedeutung vorkommen (*formidolosus, invidiosus, suspiciosus* usw.), fehlen zwar *memor* und *immemor*, angeführt werden aber die bedeutungsverwandten Begriffe *nescius* und *ignarus* (9,12,19–22):

„Nescius“ quoque dicitur tam is, qui nescitur, quam qui nescit. Sed super eo, qui nescit, frequens huius vocabuli usus est, infrequens autem est de eo, quod nescitur. „Ignarus“ aequae utroqueversum dicitur non tantum qui ignorat, set <et> qui ignoratur.

¹¹ SYNDIKUS (wie Anm. 3) 148 mit Verweis auf KLINGNER (wie Anm. 1) 190.

¹² SYNDIKUS (wie Anm. 3) 149.

¹³ Nur an einer Stelle äußert sich der Erzähler über die Motive des Theseus (64,80–82): *quis angusta malis cum moenia vexarentur, / ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis / proicere optavit...*

¹⁴ Sen. Herc. O. 936 und Sil. 16, 477. Vgl. ThLL 7, 1 (1964), 448,62–64, s. v. *immemor* II.

¹⁵ Vgl. etwa H. MENGE, Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik, völlig neu bearb. von T. BURKARD und M. SCHAUER, Darmstadt 2000, §§ 2,2c; 22,1; 509,2.

So wird mit dem Ausdruck ‚nescius‘ ebensowohl Einer bezeichnet, von dem man keine Kenntniss hat (d. h. der nicht gekannt ist), als auch einer, der keine Kenntniss (von Etwas) hat (d. h. der unwissend ist). Allein in Betreff der Bezeichnung von Einem, der unwissend ist, ist der Gebrauch dieses Wortes kein seltener, seltener aber wird es von dem gebraucht, was nicht bekannt ist. Ebenso wendet man das Wort ‚ignarus‘ in doppelter (activer wie passiver) Bedeutung an, nicht allein von Einem, der nichts kennt (also unwissend, unerfahren ist), als auch von Einem, von dem Niemand was weiss (der nicht gekannt, also fremd ist).¹⁶

In seiner Anmerkung zu Vergils berühmtem *memorem Iunonis ob iram* (zu Aen. 1,4) paraphrasiert Servius das *memorem* mit *quae in memoria erat*¹⁷. Wenn *memor* nicht nur denjenigen bezeichnen kann, der „sich erinnert“ bzw. „eingedenk ist“, sondern ebenso das, was „im Gedächtnis“ einer Person ist, so müßte das auch für *immemor* gelten. Tatsächlich findet sich in dem auf Donat zurückgehenden Terenzkommentar (ed. P. Wessner) zu Andr. 43f. (*nam istaec commemoratio / quasi exprobratio in memoris benefici*) folgende Bemerkung: *Sunt qui ad beneficium referant immemor, ut, memorem Iunonis ob iram*. *quod <si> est, hoc immemor est beneficium, cuius nemo meminerit.*

Das griechische Äquivalent ἀμνήμων, das wie *immemor* in der Regel „sich nicht erinnernd“ heißt, ist sogar zweimal in passiver Bedeutung belegt. In den „Phönizierinnen“ des Euripides sperren die Söhne des Ödipus ihren Vater ein, ἵν’ ἀμνήμων τύχη / γένοιτο πολλῶν δεομένη σοφισμάτων („damit ihr Schicksal, das vieler Beschönigungen bedurfte, vergessen würde“).¹⁸ Ein Epigramm, „das wahrscheinlich aus dem Kranz des Philippos stammt“,¹⁹ warnt die Dichter davor, den Weg des Euripides einzuschlagen. Diese Straße scheine zunächst leicht begehbar zu sein, erweise sich dann aber als unwegsam (Anth. Pal. 7,50,5–6):

ἦν δὲ τὰ Μηδείης Αἰητίδος ἄκρα χαράξης,

¹⁶ Ich zitiere die Übersetzung von F. Weiß, *Aulus Gellius, Die Attischen Nächte*, Ndr. Darmstadt 1992, Bd. 2, 27. Vgl. ThLL 7, 1 (1964), 275,80 – 276,19, s. v. ignarus II und OLD (1982), 1174, s. v. nescius 4.

¹⁷ Serv. Aen. 1,4 (Thilo): *constat multa in auctoribus inveniri per contrarium significantia: pro activis passiva, ut „pictis bellantur Amazones armis“; pro passivis activa, ut „populatque ingentem farris acervum“. et haec varietas vel potius contrarietas invenitur etiam in aliis partibus orationis, ut sit adverbium pro adverbio...; et in participio...; et in nomine, ut „memorem Iunonis ob iram“ non quae meminerat, sed quae in memoria erat.* Was Servius betonen möchte, ist, daß die Bedeutung von *memor* sich hier an dem Substantiv *memoria* („Gedächtnis“) orientiert. Der Zorn „erinnerte sich“ nicht, er war vielmehr immer „im Gedächtnis“ der Juno. Für Servius ist dieses Phänomen ein Beispiel für das, was er als „Vertauschung“ (*varietas vel potius contrarietas*) im Bereich der Redeteile (*partes orationis*) bezeichnet. Die Paraphrase (*ira*) *quae in memoria erat* kommt allerdings einer passiven Auffassung von *memor* nahe: „der Zorn, der erinnert worden ist und der daher nun im Gedächtnis ist“.

¹⁸ D. J. MASTRONARDE behauptet in seinem Kommentar zu den *Phoenissae* (Cambridge 1994) fälschlich (zu Vers 64, S. 162): „passive ‚forgotten‘ here only.“

¹⁹ E. DEGANI, *Archimedes* [2], *Der Neue Pauly* 1 (1996) 1001. Vgl. D. L. PAGE (Hg.), *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981, 24–25 und A. S. HOLLIS, *Archimedes, Anthologia Palatina* 7,50, CPh 85 (1990) 303–304.

ἀμνήμων κείσῃ νέρθην. ἔα στεφάνους.²⁰

Wenn du dir aber einen Weg bahnen willst zum Gipfel, nämlich zur Aietes-Tochter Medea,
dann wirst du vergessen unten liegen. Verzichte auf diese Siegeskränze.

Am ehesten könnte man also ein passivisches *immemor* als einen raffinierten Gräzismus deuten. Folgt man dieser Interpretation, so würde sich eine besondere Pointe ergeben: *immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis...* hieß es am Anfang der Ekphrasis (58). Zunächst bedeutet dies nur, daß sich der Held nicht erinnert. Es könnte aber zugleich ein versteckter Hinweis darauf sein, daß Theseus nicht in der *memoria*, nicht „im Gedächtnis“ des Dichters ist und infolgedessen auch nicht „im Gedächtnis“ der Rezipienten sein wird. Im Deutschen würde sich in diesem Fall die Übersetzung „vergessen“ anbieten, da dieses Partizip sowohl aktivisch als auch passivisch verwendet werden kann.²¹ So wäre Theseus bereits am Anfang der Ekphrasis nicht nur der „(pflicht-)vergessene“, sondern zugleich auch der „(vom Dichter) vergessene“ Held, mag der Rezipient diesen Doppelsinn auch erst im nachhinein erkennen. Diese zusätzliche sprachspielerische Pointe ist freilich für die hier vorgetragene Argumentation nicht ausschlaggebend.

Abschließend möchte ich noch einmal kurz zusammenfassen, wie Catull mit Hilfe der Signalwörter *memor* und *immemor* seine Aufgabe als Dichter im Verhältnis zur Tradition bestimmt: Die ‚Vergeßlichkeit‘ des Erzählers bezieht sich auf ein bestimmtes, von der Tradition geprägtes Bild des Theseus, das teilweise korrigiert und teilweise einfach unterdrückt wird. Während Theseus zurücktritt, gewinnt Ariadne an Bedeutung. Ariadne hat in der literarischen Theseus-Überlieferung vor Catull wohl nur eine marginale Rolle gespielt. Friedrich Klingner faßt zusammen: „...ihr Geschick hat, soweit wir sehen, nicht den we-

²⁰ PAGE (wie Anm. 19) 25 schlägt vor, χαράσσω als „schreiben“ und ἄκρα als „Kanten“ zu verstehen: „The meaning will be, if you wish to imitate Euripides, stay away from the theme of his masterpiece, the Medea; for if what you write touches even the fringes of that story, the comparison with Euripides will doom you to oblivion.“ Dagegen spricht, wie schon HOLLIS (wie Anm. 19) 304 bemerkt, die Parallele zu Hesiod (bes. Erg. 291). Außerdem legt die Formulierung κείσῃ νέρθην (6) einen vorangehenden Sturz von einer Höhe zumindest nahe. Es ist vielleicht kein Zufall, daß der Verfasser des Epigramms, offenbar ein besonderer Verehrer des Euripides, das Wort ἀμνήμων in einer Bedeutung verwendet, die sonst nur bei diesem Dichter vorkommt. Möglicherweise möchte er das Schicksal des Dichters, der sich in seinem Stoff vergreift und scheitert, mit dem des Ödipus in Beziehung setzen.

²¹ Die aktivische Verwendung ist heute freilich auf Zusammensetzungen wie „pflichtvergessen“ beschränkt. Vgl. J. C. ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen* (1811) s. v. „vergessen“: „...das Mittelwort der vergangenen Zeit“ wird „thätig gebraucht, da es denn auch als ein eigenes Beywort üblich ist... Seiner Pflicht, seiner Schuldigkeit vergessen seyn... Wo es gemeinlich den Nebenbegriff des vorsätzlichen Mangels der Erinnerung bey sich führet.“ Auch das englische „forgotten“ kann aktivisch und passivisch verwendet werden. Auf diesem Doppelsinn beruht wohl ein Wortspiel in Shakespeares *Antony and Cleopatra*. Cleopatra, die sich von Antonius vergessen fühlt, spielt selbst die Vergeßliche; sie ist so vergeßlich, wie sie vergessen ist (I 3, 90f.): „O, my oblivion is a very Antony, / And I am all forgotten.“

sentlichen Inhalt eines Epos oder einer Tragödie ausgemacht, auch wissen wir nichts von Ariadnegedichten der führenden hellenistischen Dichter.²² Die literarische Überlieferung war also *memor*, was Theseus angeht, und *immemor*, was Ariadne angeht. Der einseitige Standpunkt, den der Dichter Catull in seiner Ekphrasis offenbar ganz bewußt bezieht, erweist sich so als Ausgleich und poetische Gerechtigkeit. Catull korrigiert die Tradition, auf die er gerade in *carm.* 64 immer wieder verweist: *dicuntur* (2), *fertur* (19), *perhibent* (76 und 124), *ferunt* (212). Anders als die literarische Überlieferung ist er gerade umgekehrt *memor*, was Ariadne angeht, und *immemor*, was Theseus angeht. Dem Contrappasso auf der Erzählebene entspricht also ein Contrappasso auf der Meta-Ebene der intertextuellen Auseinandersetzung mit der Tradition.²³ Auf der Erzählebene vergißt Theseus Ariadne und verliert durch Vergeßlichkeit seinen Vater. Leid wird durch Leid abgegolten. Die Frage der Zurechenbarkeit der Schuld bleibt aber merkwürdig offen. Catull sieht sich nicht als Richter, der den Schuldigen benennt und das Urteil spricht. Vielmehr macht er darauf aufmerksam, daß hinter dem – aus welchen Beweggründen auch immer – vergessenden Helden eine vergeßliche Tradition steht, die den Standpunkt Ariadnes nicht adäquat berücksichtigt hat. Catull sieht es als Aufgabe seines als *commemorare* bezeichneten Dichtens an, dieses Ungleichgewicht der Überlieferung auszugleichen. Dies gelingt ihm dadurch, daß er einen Perspektivenwechsel vornimmt und die Geschichte von Theseus und Ariadne ausschließlich aus dem Blickwinkel der verlassenen Frau erzählt. Aus dem vergessenden wird so der vergessene Held.

²² KLINGNER (wie Anm. 1) 178–179. Wenn es epische Fassungen der Geschichte von Theseus und Ariadne aus voralexandrinischer Zeit gegeben hat, so liegt die Vermutung nahe, daß in ihnen die Gewichtung gerade umgekehrt war, daß also die Geschichte aus der Perspektive des Theseus erzählt worden ist, während die Gefühle der verlassenen Ariadne, wenn überhaupt, nur am Rande zur Sprache kamen. Man vergleiche etwa den Streit zwischen Achill und Agamemnon im ersten Buch der *Ilias*. Die Einstellung, die das Streitobjekt, Briseis, einnimmt, füllt nicht einmal einen einzigen Vers (Homer, *Il.* 1,348): ἡ δ' ἀέκουσ' ἄμα τοῖσι γυνὴ κίεν...

²³ Die bildende Kunst ist Catull in dieser Fokussierung auf Ariadne vorangegangen. Vgl. KLINGNER (wie Anm. 1) 182. Möglicherweise spielt Catull darauf an, indem er die Form der Ekphrasis wählt.

CHARLES GUITTARD

**SATURNIA TELLUS ET AUREA AETAS
DANS LA POESIE VIRGILIENNE**

L'Age d'or, cet âge mythique de l'humanité dont on peut trouver de lointains correspondants dans les premiers chapitres de la *Genèse* ou dans l'*Avesta* n'occupe pas, dans l'imaginaire des Anciens, la place que les Modernes pourraient supposer et que les diverses utopies lui ont conférée au fil des siècles. Absent dans les poèmes homériques, où seul le séjour d'Ulysse au palais d'Alkinoos et sur l'île des Phéaciens peut suggérer, au chant VII de l'*Odyssée*, l'idée d'un séjour paradisiaque, le mythe a été mis en forme par Hésiode qui, en moins d'une centaine de vers a développé le mythe des races qui, au nombre de cinq, se sont succédé jusqu'à son époque, l'âge de fer. Le mythe occupe en effet moins d'une centaine de vers, dans *Les Travaux et les Jours*.¹ Selon, Hésiode, cinq races se sont succédé jusqu'à son époque, l'âge de fer, ultime phase de la décadence, marquée par tous les maux échappés de la boîte de Pandore : il est question de cinq races, et non de quatre, puisque, entre l'âge d'airain et l'âge de fer, s'intercale la race des héros. L'Age d'or, qui correspond au règne de Cronos, est celui où la justice règne sur terre au milieu des hommes qui goûtent sans effort une félicité parfaite. L'âge d'argent, qui correspond au règne de Zeus, est marqué par une première forme d'impiété; la violence se développe ensuite avec l'âge d'airain, qui voit l'apparition de la guerre. Entre l'âge d'airain et l'âge de fer s'intercale donc la race des héros, dont les exploits ont formé les cycles thébains (Œdipe; les Sept contre Thèbes) et troyens (Achille; Hector; Ulysse): après leur mort, ces demi-dieux se retrouvent, non dans les Enfers, mais dans les îles des Bienheureux, situées dans l'extrême occident. Hésiode envisage donc cinq générations, et non quatre races métalliques seulement, comme on le croit généralement.²

Le génie de Platon a puissamment contribué à la diffusion et à la pérennité du mythe. C'est moins dans le *Timée* et le *Critias* qu'il faut rechercher le thème que dans *La République* et *Les Lois* où le philosophe passe de la rétrospective à la prospective, et de la cité engloutie à la cité idéale. Dans *La République*, le mythe des races sert de justification à l'organisation hiérarchique de la cité idéale ; dans le livre IV des *Lois*³ et dans *Le politique*,⁴

¹ Hésiode, *Travaux* 106–201.

² Les structures du mythe, dans leur cohérence, ont retenu l'attention de Jean-Pierre VERNANT (dans un article paru en 1960, *Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale*, RHR 1960, 21–54, et qui constitue le premier chapitre de *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris 1965, 19–47). C'est moins le symbolisme des métaux que les correspondances et symétries qui accompagnent la décadence qui fait l'intérêt du mythe.

³ Plat. Leg. 4,713b–714b.

Platon évoque le règne de Cronos, dieu législateur qui permet au genre humain de vivre dans le bonheur. Au début du livre III des *Lois*, le philosophe dépeint l'innocence d'une humanité qui a survécu au déluge et cette description se fait sous des couleurs qui rappellent celles de l'Âge d'or. Une même conception se retrouve dans *Le politique*, où Platon admet, après le règne de Cronos et des pasteurs mythiques de l'Âge d'or, une inversion du mouvement des astres qui entraîne un cataclysme pour l'humanité : seuls survivent quelques pasteurs avec leurs troupeaux auxquels la nature procure en abondance les fruits des arbres. Puis, le développement d'une littérature d'imagination, en particulier autour des voyages d'Alexandre,⁵ et la naissance d'une géographie plus ou moins imaginaire va enrichir la conception de l'Âge d'or. Les Îles Fortunées, attestées dans la poésie depuis Hésiode et Pindare,⁶ deviennent l'objet d'une véritable quête. L'*Histoire sacrée* d'Evhémère, qui fut traduite en latin par Ennius, raconte un voyage dans trois îles paradisiaques de l'Océan indien, où les hommes mènent une vie exempte de soucis et où le philosophe a trouvé la preuve que les dieux ne sont que des héros divinisés.

A Rome, le thème a été, après Catulle,⁷ exploité par les poètes augustéens, Horace,⁸ Ovide⁹ et surtout Virgile.¹⁰ C'est Virgile qui va conférer au thème sa véritable dimension en l'inscrivant dans l'histoire, le siècle d'Auguste, et dans un espace défini qui n'est autre que l'Italie. Après une première évocation dans la célèbre quatrième églogue, la pensée de Virgile se précise dans les *Géorgiques* : après s'être distingué des conceptions hésiodiques dans le chant I,¹¹ en faisant du mythe le véhicule de l'idée d'un progrès de l'humanité, le

⁴ Plat. Pol. 271–272.

⁵ Cf. A. TALLET-BONVALOT, *Le roman d'Alexandre*, Paris 1994 ; P. GOUKOWSKY, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336–270)*, Nancy 1978 ; J. AUBERGER, *Historiens d'Alexandre*, Paris 2001.

⁶ Hésiode, *Travaux* 169 ; Pind. Olymp. 2,77 ; cf. Herodot. 3,26.

⁷ Cat. 64,384–393.

⁸ Hor. Ep. 16,41–66. Cf. P. GRIMAL, *A propos de la XVI^e épode d'Horace*, Lat. 20 (1961) 721–730 ; C. W. MAC LEOD, *Horace and the Sibyl (Epode XVI, 2)*, CQ 39 (1979) 220–221.

⁹ Ov. Met. 1,89–112 ; Am. 3,8,35–44 ; Fast. 1,193.

¹⁰ Parmi une bibliographie très riche, cf. surtout, dans le cadre restreint de cette étude : K. KUBUSCH, *Aurea Saecula : Mythos und Geschichte. Untersuchung eines Motivs in der antiken Literatur bis Ovid*, Francfort 1986 ; J. P. BRISSON, *Rome et l'âge d'or, de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris 1992 ; Id., *Rome et l'âge d'or : fable ou idéologie ?*, in : Poikilia, études offertes à J. P. Vernant, Paris 1987, 123–143 ; Id., *Rome et l'âge d'or : Dionysos ou Saturne ?*, MEFRA 100 (1988) 2, 917–982 ; Id., *Jupiter, Dionysos et l'âge d'or aux derniers temps de la République romaine, un débat de société*, in : L'âge d'or, sous la direction de J. Poirier, Dijon 1996, 63–73 ; Ch. GUITTARD, *Recherches sur la nature de Saturne, des origines à la réforme de 217 av. J.-C.*, in : Recherches sur les religions de l'Italie antique (dir. R. Bloch), Genève 1976, 43–71 ; Id., « *Saturnia terra* », *mythe et réalité*, in : Colloque Histoire et historiographie, Caesardunum, XV bis, 1980, 177–186. En ce qui concerne le dieu lui-même, trois monographies demeurent fondamentales : G. SIPPEL, *De cultu Saturni*, Marburg 1848 ; J. ALBRECHT, *Saturnus, seine Gestalt im Sage und Kultus*, Halle 1943 ; M. LE GLAY, *Saturne africain. Histoire*, (BEFAR n° 205), Paris 1966, 449–478. Cf. aussi M. PAVAN, art. *Aurea (aetas ; gens ; saecula)*, in : Enciclopedia Virgiliana, I, Rome 1984, 412–416.

¹¹ Verg. Georg. 1,121–146.

poète développe à loisir une conception personnelle dans le chant II, en deux étapes, l'idéalisation de l'Italie¹² et l'éloge de la vie des paysans.¹³ L'Italie apparaît alors comme la terre par excellence de l'Age d'or et les paysans italiens comme les héritiers de la race d'or. L'idée d'un règne de Saturne parmi les hommes en Italie culminera dans l'*Enéide*, lors de la promenade d'Evandre et d'Enée sur le site de la future Rome.¹⁴ L'idée d'un Age d'or lié au règne de Saturne sur le site et les alentours de Rome trouve son expression poétique la plus accomplie chez Virgile. N'est-elle pas, même, une invention du poète, favorisée par les conceptions ambiantes, les considérations sur une géographie mythique du Latium, l'élaboration des royautés primitives ?

*

C'est avec l'espoir soulevé par la paix de Brindes que prend naissance la vision virgilienne de l'Age d'or, un thème qui ne cessera de hanter le poète à chaque étape de sa création et qui trouve sa première expression dans la quatrième églogue,¹⁵ où la naissance d'un enfant qui n'est pas nommé annonce le retour du règne de Saturne :¹⁶ *iam redeunt Saturnia regna...* Cette églogue baigne dans une atmosphère très particulière qui a fait naître les théories les plus diverses tant sur l'identité de l'enfant dont la naissance est le signe de l'Age d'or (Marcellus ?¹⁷ ou l'un des deux fils de Pollion ?¹⁸) que sur son intention profonde et sa signification véritable. L'univers des *Bucoliques* est encore celui des idylles de Théocrite, des paysages de Sicile ou des plaines et des collines de Mantoue. Dans les *Bucoliques*, Virgile ne mentionne que deux fois le règne de Saturne, dans la quatrième églogue précisément et dans la sixième, dans un vers du chant de Silène, entre la légende de

¹² Verg. Georg. 2,136–176.

¹³ Verg. Georg. 2,458–540.

¹⁴ Verg. Aen. 8,306–358.

¹⁵ J. CARCOPINO, *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, Paris 1930 ; L. HERRMANN, *Les Masques et les Visages dans les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles 1930, 58–106 ; A. ALFÖLDI, *Der neue Weltherrscher der vierten Ekloge Vergils*, *Hermes* 65 (1930) 369–384 ; W. W. TARN, *Alexander Helios and the golden age*, *JRS* 22 (1932) 135–160 ; G. JACHMAN, *Die vierte Ekloge Vergils*, *ANSP*, cl. Lett. 21 (1952) 13–62 ; G. RADKE, *Vergils Cumaeum carmen*, *Gymnasium* 66 (1959) 217–246 ; J. P. BRISSON, *Rome et l'âge d'or, de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris 1992, 75–107.

¹⁶ Verg. Ecl. 4,6–7. Cf. M. BOLLACK, *Le retour de Saturne (une étude de la IV^e Eglogue)*, *REL* 45 (1967) 304–324.

¹⁷ Cf. L. HERRMANN, *Les Masques et les visages*, cité supra et plusieurs études, in : *Musée Belge* 34 (1930–1932) 83–87 ; *Revue Arch.* 33 (1931) 47–68 ; *REA* 33 (1931) 389–390.

¹⁸ J. CARCOPINO, *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, 155–171. Cf. J. BEAUJEU, *L'enfant sans nom de la IV^e Bucolique*, *REL* 60 (1982) 186–215, pour qui le poème, écrit en 41, chanterait la naissance prochaine d'une nouvelle génération, personnifiée dans un enfant anonyme de l'aristocratie romaine. Cf. aussi M. MANSON, *L'enfant et l'Age d'Or. La IV^e églogue de Virgile*, in : *Présence de Virgile* (Coll. Paris-Tours, 9–12 décembre 1976), Paris 1978, 49–62 ; G. RADKE, *L'exégèse de la IV^e églogue virgilienne par l'empereur Constantin*, *ibid.* 147–159.

Deucalion et de Pyrrha et le mythe de Prométhée ;¹⁹ jamais, dans les *Bucoliques*, la *Saturnia tellus* n'est mentionnée par le poète.²⁰

En fait, le thème de l'*ultima Cumaei carminis aetas* relève en grande partie de la littérature oraculaire ; la thématique se présente comme une prophétie et c'est du point de vue cyclique, temporel que le retour de l'âge d'or est envisagé ;²¹ quand il compose la quatrième églogue, Virgile traduit une aspiration générale qui devrait voir la fin des guerres civiles, le retour d'une ère de paix pour le monde romain et l'humanité en général. Le dieu Saturne exprime un idéal qui ne s'incarne pas encore à travers un personnage historique et son règne ne s'installe pas sur une terre précise, dans une ère qui serait circonscrite. Virgile puise son inspiration dans la longue tradition des prophéties sibyllines et de l'*Etrusca disciplina*, celle des doctrines millénaristes qui voient la vie du monde divisée en grandes périodes de huit ou de dix siècles ; à chaque période préside une divinité, Saturne préside au premier âge qui est l'Âge d'or.

Les conceptions fatalistes des Etrusques, dont on trouve l'expression dans les *Libri fatales* et les *Tuscae historiae*, accordaient dix siècles à l'existence de leur nation, au terme desquels interviendrait la fin du *nomen Etruscum*.²² Les conceptions romaines se fondaient plutôt sur le chiffre 12, en fonction du nombre de vautours apparus à Romulus lors de la fondation de Rome.²³ L'adoption d'un comput duodécimal et la célébration des *Ludi saeculares* suggèrent l'idée d'un renouvellement au terme des douze siècles. Cette conception s'inscrit dans un ensemble de doctrines et de croyances, où, à côté des âges mythologiques définis par Hésiode, interfèrent des conceptions telles que la Grande Année, les chiliades, périodes de mille années, la succession des empires, les âges du peuple romain. La composition des *Bucoliques* suit de peu l'année 44, qui va entraîner des interférences entre les doctrines étrusque et romaine, en liaison avec la célébration des jeux en l'honneur de Venus Genitrix et le prodige de la comète : selon l'haruspice Vulcatius, le prodige signalait la fin du IX^e siècle et le début du Xe siècle, révélation qui provoqua

¹⁹ Verg. Ecl. 4,6 et 6,41.

²⁰ L'étoile du soir, qui exprime le couchant, Hesperus, est citée deux fois, une première fois dans la huitième églogue (Ecl. 8,31) et, surtout, dans le dernier vers, si évocateur de l'œuvre (Ecl. 10,77).

²¹ S. SUDHAUS, *Jahrhundertfeier in Rom und messianisch Weissagungen*, RhM 56 (1901) 37–54 ; E. NORDEN, *Die Geburt des Kindes*, Leipzig 1925 ; H. JEANMAIRE, *Le messianisme de Virgile*, Paris 1930 ; P. M. SCHUHL, *Un mécanisme astronomique dans la quatrième églogue de Virgile*, Rev. Arch. 31 (1930) 246–252 ; F. CUMONT, *La fin du monde selon les mages occidentaux*, RHR 103 (1931) 29–96 ; N. I. HERESCU, *Les « decem menses » et les calculs chronologiques des Romains*, REL 33 (1955) 152–165 ; H. WAGENVoORT, *Indo-European paradise motifs in Vergil's 4th Eclogue*, Mnemosyne 15 (1962) 133–145 ; I. TAR, *Decem menses*, Acta Ant. Hung. 40 (2000) 453–458.

²² Censorin. De die nat. 17,6.

²³ Censorinus (De die nat. 17,15) cite sur cette théorie le témoignage d'un certain Vettius, célèbre pour sa science de l'auguration, témoignage que rapporte Varron au livre XVIII des *Antiquités humaines*.

aussitôt la mort du devin.²⁴ Un lien s'établit alors entre la mort d'un homme providentiel et un changement de siècle et Auguste n'a fait qu'exploiter ces croyances. La naissance d'Octave avait été entourée de spéculations divulguées par Nigidius Figulus,²⁵ le traducteur du calendrier brontoscopique étrusque en latin ; Auguste fera célébrer les Jeux Séculaires en 17 av. J.-C. et, en 14 ap. J.-C., à sa mort, un sénateur proposera même de donner le nom d'Auguste à la période historique écoulée entre la naissance et la mort du prince.²⁶ Les siècles s'inscrivent ainsi dans le devenir historique et se trouvent intimement liés à la destinée d'un individu choisi par les dieux.

Sans aller jusqu'à voir dans le poète de Mantoue un *vates Etruscus*, on ne peut nier que les doctrines et les croyances de l'Etrurie aient exercé une influence sur le génie du poète.²⁷ Aussi n'est-il pas étonnant de trouver dans la quatrième églogue une donnée prodigiale concernant la couleur pourpre de la toison du bélier, qui a été mise en rapport, par le commentateur Servius, jeune interlocuteur des *Saturnales* de Macrobie, avec l'*Ostentarium Tuscum* traduit par Tarquitiu Priscus. L'extrait comprend deux éléments. L'auteur se réfère d'abord, dans un cadre général, aux Livres sacrés des Etrusques : « Selon la tradition transmise dans les Livres sacrés des Etrusques, si cet animal (*scil.* le bélier) a pris sur sa toison une couleur inhabituelle, c'est, pour celui qui détient le pouvoir, le présage d'une félicité qui l'accompagnera dans toutes ses entreprises ».²⁸ Macrobie cite ensuite Tarquitiu Priscus : « Il existe, sur ce sujet, un livre de Tarquitiu, traduit du Traité étrusque des prodiges. On y relève le passage suivant : si la toison d'une brebis ou d'un bélier se parseme de taches de pourpre ou d'or, c'est l'annonce, pour le chef de l'ordre et de la nation, d'une prospérité accompagnée du plus grand bonheur ; la nation accroît sa descendance dans la gloire et la rend plus heureuse. Telle est donc la condition que le poète, au passage, prédit à celui qui détient le pouvoir ».²⁹

²⁴ Serv. Dan. Ad Buc. 9,46 (cf. ad Aen. 1,187) ; Obs. 48 (ex Liui libro CXVII) ; Plin. H. N. 2,93-94 ; Sen. Q. N. 7,17,2 ; Suet. Caes. 88 ; Plut. Caes. 69 ; Cass. Dio 45,7,1 ; Ioan. Lyd. Ost. 10 B ; G. B. PIGHI, *De ludis saecularibus*, 14-15. Une version moins favorable à la propagande augustéenne, plus étrusquante, de ce prodige, a été conservée par Appien (B. C. 4,4), selon laquelle cette mort serait justifiée par la volonté d'échapper à la tyrannie qui s'annonçait. Cf. I. HAHN, *Zur Interpretation der Vulcatius-Prophetie*, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 26 (1968) 239-246 ; Id., *Die augusteischen interpretationen des « sidus Iulium »*, Acta Classica Univ. Scient. Debrecen. 19 (1983) 57-66.

²⁵ Cass. Dio 45,1,3-5 ; Suet. Aug. 94.

²⁶ Caes. Aug. 100.

²⁷ R. ENKING, *P. Vergilius Maro, vates Etruscus*, MDAI(R), 66 (1959) 65-96 ; D. BRIQUEL, *Virgile et l'Etrusca disciplina*, in : Les écrivains du Siècle d'Auguste et l'« Etrusca Disciplina », Caesardunum (suppl. n° 61) 1991, 33-52.

²⁸ Macr. Sat. 3,7,2 : *Traditur autem in libris Etruscorum, si hoc animal insolito colore fuerit inductum, portendi imperatori omnium rerum felicitatem.*

²⁹ Macr. Sat. 3,7,2 : *Est super hoc liber Tarquiti transcriptus ex Ostentario Tusco. Ibi reperitur : purpureo aureoque colore ouis ariesue si aspergetur, principii ordinis et generis summa cum felicitate largitatem auget, genus progeniem propagat in claritate laetioemque efficit. Huiusmodi igitur statum imperatori in transitu uaticinatur (= frag. 5 Thulin, *Scriptorum disciplinae Etruscae fragmenta*, Berlin 1906).*

En isolant de son contexte la citation de Tarquinius, l'exégèse en a souvent méconnu la portée, oubliant que Macrobe mentionne en premier lieu les *Libri Etruscorum*,³⁰ dont ferait partie l'*Ostentarium Tuscum*. L'extrait de l'*Ostentarium Tuscum* s'inscrit dans un ample exposé développant les connaissances de Virgile en matière de droit pontifical, exposé nourri de Cornelius Labeo,³¹ de Caius Trebatius Testa³² et de Veranius.³³ Plus significative encore est la présence de Nigidius Figulus, dont est mentionné le traité *De dis*.³⁴

La citation de l'*Ostentarium Tuscum* fait état d'un prodige du monde animal et, indirectement, de la distinction établie par certains peuples de l'Antiquité classique entre les *animalia felicia* et les *animalia infelicia*. Le *Traité étrusque des prodiges* mentionne un prodige concernant un mouton ou un bélier : la force du bélier constitue un présage de grandeur et la couleur or de la toison d'un ovin est aussi un signe bénéfique. Le symbolisme du bélier et de la couleur pourpre n'est pas une donnée spécifique au monde étrusque.³⁵ Une étude qui se voudrait exhaustive sur le thème du bélier devrait explorer diverses civilisations du bassin oriental de la Méditerranée, soulignant les éventuelles influences lydiennes ou mithraïques.³⁶ Les liens entre le bélier et le pouvoir apparaissent dans la légende d'Atrée et de Thyeste,³⁷ dans le cycle de Jason et des Argonautes partis à la conquête de la toison d'or. A Rome même, la tragédie d'Accius intitulée *Brutus* montre les

³⁰ La tradition manuscrite des *Saturnales* donne la leçon *in libro*. La correction *in libris Etruscorum* s'appuie sur le commentaire de Servius, Ad Buc. 4,43. Cf. Cic. Har. resp. 12,25 : *atque in apium fortasse examine nos ex Etruscorum scriptis haruspices ut a seruitio caueremus monerent* ; ibid. 17,37 : *haec quae nunc ex Etruscis libris in te conuersa atque interpretata dicuntur*.

³¹ Macr. Sat. 3,4,6 (*de dis animalibus*, fr. 4 Mülleneisen) ; cf. G. WISSOWA, *Gesch. Abh. zum röm. Religions- und Stadtgeschichte*, Munich 1904, 101. [J. MÜLLENEISEN, *De Cornelii Labeonis fragmentis, studiis, adsectatoribus*, Diss. Marburg 1889].

³² Macr. Sat. 3,3,2, 3,3,4 et 3,5,1 (*De religionibus* I ; fr. 1-3 Huschke, I, 44 = fr. 1-3 Bremer, I, 404-405) ; III, 7, 8 (*De religionibus* IX ; fr. 8 Bremer, I, 408) ; 3,3,5 (*De Religionibus* X ; fr. 7 Huschke, I, 45 = fr. 9, Bremer, I, 406). [E. HUSCHKE, E. SECKEL, B. KÜBLER, *Iurisprudentiae Antejustinianae reliquiae*, Leipzig, 1908-1927 (6^e éd.) ;⁶ F. P. BREMER, *Iurisprudentiae Antehadrianae quae supersunt*, Leipzig 1896-1901].

³³ Macr. Sat. 3,5,6 : *quaestiones pontificales* (fr. 4 Huschke, I, 51 = fr. 8 Bremer, II, 8 = fr. 4 Funaioli, GRF 431) ; 3,6,14 (fr. 12 Huschke, I, 52 = fr. 4 Bremer, II, 7 extraits du *liber de supplicationibus*, faisant partie des *Questiones pontificales*) ; 3,2,3 (inc. lib. : fr. 11, Bremer, II, 8 = fr. 9 Funaioli, GRF 432).

³⁴ Macr. Sat. 3,4,6 (fr. 69 Swoboda) ; Cf. 3,16,7 (fr. 113 Swoboda).

³⁵ E. WUNDERLICH, *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer*, RVV 21, 1, Giessen 1925.

³⁶ W. FAUTH, *Der Traum des Tarquinius. Spuren einer etruskisch-mediterranen Widder-Sonnensymbolik bei Accius* (fr. 212 D), Lat. 25 (1976) 469-503.

³⁷ A. MASTROCINQUE, *La cacciata di Tarquinio il Superbo. Tradizione romana e letteratura greca*, Athenaeum 61 (1983) 457-480 ; A. LESKY, *Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes*, Wien. Stud. 43 (1922-23) 172-198 ; P. J. ENK, *De Accii « Atrei » exemplo Graeco*, Eos 52 (1962) 105-110 ; I. LANA, *L'Atreo di Accio e la legenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano*, Att. Accad. di Torino 58 (1959) 293-385.

implications étrusco-romaines du thème du bélier :³⁸ en songe, Tarquin voit deux béliers de même sang ; alors qu'il immole le premier, le second s'attaque à lui et le renverse à terre : c'est alors que le tyran voit s'inverser la marche du soleil. Un devin n'a guère de peine à fournir l'interprétation du songe : le bélier immolé par Tarquin n'est autre que le propre frère de Brutus tombé sous les coups du tyran et Brutus, qui simule la stupidité, renversera le roi, le prodige solaire annonçant la fin de la dynastie étrusque et le début de la grandeur romaine.³⁹ Sous l'influence grandissante de l'hellénisme, le songe de Tarquin associe la donnée proprement étrusque du bélier à la toison parsemée de taches de pourpre et d'or et une donnée plus spécifiquement grecque, mais où perce l'influence de l'astrologie orientale, celle de l'inversion de l'astre solaire.

La donnée étrusque de la toison a donc été retenue par Virgile qui lui a donné, dans sa quatrième églogue, tout l'éclat de son génie pour en faire un présage annonciateur de l'Âge d'Or : « De lui-même, alors, dans les prés, le bélier prendra sur sa toison la couleur délicatement pourpre du murex ou jaune de la gaude ; spontanément, les agneaux à la pâture se revêtiront d'écarlate ». ⁴⁰ Parmi les nombreux problèmes d'interprétation soulevés par la plus célèbre des églques, se pose en particulier la question de savoir si Virgile a pu avoir une connaissance des données de la tradition étrusque, ne serait-ce, par exemple, qu'à travers la traduction latine de l' *Ostentarium Tuscum*, dont certaines exégèses fixent la parution entre l'année 56, date du *De haruspicum responsis* et l'année 44, date du traité *De diuinatione*, où la science étrusque de Cicéron en la matière s'affirme avec plus de force.⁴¹

On observe surtout, à la lecture des extraits de l'*Etrusca disciplina* parvenus jusqu'à nous à travers cette traduction latine, que la félicité qui est ici promise concerne essentiellement la classe dominante, ceux qui détiennent le pouvoir et même surtout le prince, *princeps ordinis et generis*, l'*imperator*. Ces notations ne se limitent pas au contexte étrusque, mais ont pu prendre forme en milieu romain. L'Âge d'or ainsi envisagé se limite à l'exercice du pouvoir et n'envisage pas l'humanité en général.

Malgré la présence de doctrines étrusques dans l'élaboration de la quatrième églogue, en particulier à travers le prodige de la toison du bélier, les *Saturnia regna* ne relèvent pas spécifiquement de l'*Etrusca Disciplina*, même si le dieu qui leur donne leur appellation, porte un nom qui est peut-être d'origine étrusque et qui figure bien, sous la

³⁸ Ch. GUITTARD, *Le songe de Tarquin* (Accius, « Brutus », fr. I-II, SRF Klotz), in : La divination dans le monde étrusco-italique, II, Caesarodunum (suppl. n° 54) 1986, 47-67.

³⁹ Accius, Brutus fr. I-II SRF Klotz (A. KLOTZ, *Scaenica Romanorum Fragmenta*, Munich 1953, 365-367 = O. RIBBECK, *Trag. Rom. Frag.*, I, Leipzig, 1875³, 283-285, fr. I-II = E. H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin*, Coll. Loeb, II, 560-563, 17-38). Deux éditions sont particulièrement utiles pour l'étude de ces fragments : V. D'ANTO, *Accio, i frammenti delle tragedie*, Lecce 1980 (texte, 178-179 ; commentaire, 496-506 pour Brutus), O. FRANCHHELLA, *Lucii Accii Tragoediarum Fragmenta Studi publicati dall' Istituto di Filologia Classica*. XXIV, Bologne 1968, 219-237 (pour Atrée).

⁴⁰ Verg. Ecl. 4,44-47 (trad. E. DE SAINT-DENIS dans la C.U.F.). Pour l'interprétation de *sandyx*, cf. P. FLOBERT, *Sur un vers de Virgile* (Buc. IV, 45), la signification de *Sandyx*, RPh 1964, 228-241.

⁴¹ F. GUILLAUMONT, *Cicéron et les techniques de l'haruspicine*, in : La divination dans le monde étrusco-italique, II, Caesarodunum (suppl. n° 54) 1986, 121-135.

forme *Satre*, sur la partie défavorable du Foie de Plaisance.⁴² L'idée dominante dans le retour des *Saturnia regna* est celle d'un renouvellement des temps qui apparaît contradictoire avec celle du destin inéluctable des cités de l'Etrurie, appelées à disparaître. Le dieu Saturne dont la royauté s'inscrit dans l'Age d'or de l'humanité n'a plus qu'un lointain rapport avec le *Satre* du panthéon étrusque : on ne connaît pas de doctrine étrusque de l'Age d'Or ; quelle que soit la composante étrusque dans la personnalité du dieu chthonien, celle-ci n'a eu aucune incidence sur l'élaboration d'un Age d'Or et d'une Saturnie qui restera limitée au Latium et ne connaîtra d'autre attestation qu'en Italie du Sud. En aucun cas, l'Etrurie ne fut la terre de Saturne. « Les merveilles de l'âge d'or futur, conclut J. Perret,⁴³ les mécanismes astronomiques évoqués pour en expliquer le retour, sont décrits en termes trop vagues, trop conventionnels, ou trop contradictoires pour qu'on puisse, d'après ces éléments, rattacher Virgile à une école ou à une orthodoxie déterminée. »

*

Une rupture assez nette est perceptible entre les *Bucoliques* et les *Géorgiques* : on note une évolution importante dans la vision de l'Age d'or entre ces deux recueils. Virgile abandonne le thème d'un retour de l'Age d'or. Il renonce à l'optique mystique, millénariste et eschatologique des néo-pythagoriciens : la déception engendrée par la paix de Brindes, l'effacement de Pollion ne sont sans doute pas étrangers à ce renoncement. Le poète va évoluer vers une vision plus raisonnée, plus personnelle et cohérente de l'Age d'or. Il passe à une optique historique, géographique et morale, qui sera définitivement la sienne : c'est l'Age d'or de la *Saturnia tellus*, que le dieu avait fait régner jadis dans un pays particulier, l'Italie.

L'Age d'or est évoqué une première fois dans le chant I des *Géorgiques*,⁴⁴ où le poète retrace l'histoire de l'agriculture, mais sans sa qualification traditionnelle et sans la mention du dieu Saturne lui-même : seule l'expression *ante louem*, au début du développement,⁴⁵ permet de le situer dans la chronologie mythique qui est celle du règne de Saturne. Virgile n'a jamais été aussi proche du thème hésiodique : l'intervention de Jupiter met fin à la période bienheureuse de l'humanité. L'Age d'or n'apparaît ici qu'en négatif, à travers les mutations et les changements : il n'y a pas de description extensive de l'Age d'or pour lui-même et les éléments qui constituent l'Age d'or ne sont présentés qu'à travers leur suppression par le dieu, pour marquer la fin de cet âge. Mais Virgile, à la différence d'Hésiode, ne met pas en avant, dans l'intervention de Jupiter, une réaction de colère motivée par la dégradation morale de l'humanité. Hésiode voyait dans les maux terrestres le

⁴² G. HERBIG, *Satre-Saturnus*, *Philologus* 74 (1917) 446-459 ; cf. aussi A. GRENIER, *L'orientation du foie de Plaisance*, *Lat. 5* (1946) 293-298 ; A. MAGGIANI, *Qualche osservazione sul legato di Piacenza*, *SE* 50 (1982) 53-88 ; cf. aussi A. MAGGIANI et E. SIMON, *Il pensiero scientifico e religioso*, in : M. Cristofani, *Gli Etruschi. Una nuova immagine*, Florence 1984, 136-167.

⁴³ J. PERRET, *Virgile*, Paris 1967 (1^{re} éd. 1952), 46.

⁴⁴ Verg. Georg. 1,125-146.

⁴⁵ Verg. Georg. 1,125 : *ante louem nulli subigebant arua coloni*.

châtiment de la dégradation morale de l'homme. Virgile fait du mythe le véhicule de l'idée de progrès.⁴⁶ L'idée d'une décadence primordiale et irrévocable n'apparaît pas dans les *Géorgiques*. Dès que les maux font naître les besoins, l'intelligence humaine se trouve stimulée par la nécessité et elle se manifeste en premier sous la forme de l'*ars*,⁴⁷ qui permet de lutter contre l'hostilité de la nature : l'homme invente tour à tour l'agriculture, la chasse, la pêche, l'art de naviguer en se guidant sur les étoiles, le travail des métaux. A travers l'éloge du travail (*labor omnia uicit / improbus*⁴⁸), s'exprime même une critique des peintures traditionnelles de l'Age d'or.

Avec la mystique, sont également écartées certaines formes du mythe et du merveilleux. Virgile abandonne définitivement la vision dionysiaque de la nature primitive, où régnait l'anomie ; il postule la nécessité des *foedera naturae* lucrétiens. Il rejette aussi les caractères du mythe hésiodique : la vie facile de l'Age d'or grec, dispensée de tout travail, est dévalorisée au profit de l'*ars* et de l'agriculture, qui acquièrent leurs lettres de noblesse. Le premier, s'il n'est pas asservi au luxe, permet de développer l'inventivité humaine, ce qui est aussi un trait de la seconde, qui de plus porte une connotation morale d'endurance et de vertu. Ainsi, entre les *Bucoliques* et les *Géorgiques*, Virgile a développé un point de vue moderne et humaniste sur la technique.

L'influence de Lucrèce est perceptible dans cette conception de l'Age d'or,⁴⁹ qui rappelle la peinture de la vie des premiers hommes dans le livre V du *De natura rerum*,⁵⁰ par le ton et par les thèmes : absence de techniques agricoles, abondance de la terre, frugalité d'une nourriture à base de glands. Lucrèce décrit également l'hostilité de la nature, qui se traduit par les attaques des fauves, et les progrès humains qui lui répondent (construction d'habitats, usage du feu). De l'évolution des techniques de chasse⁵¹ à l'emploi des métaux,⁵² les inventions se succèdent. Cette idée du développement des techniques qui clôt le cinquième livre du poème de Lucrèce se retrouve chez Virgile avec des similitudes jusque dans l'emploi des termes : *usus, paulatim* ; le terme *meditando* rappelle l'expression lucrétienne *experientia mentis*.⁵³ Cependant, si Lucrèce est enclin à voir dans le développement historique de l'humanité une preuve de l'indifférence divine, Virgile insiste sur le rôle des dieux.

⁴⁶ A. NOVARA, *Les idées romaines sur le progrès, d'après les écrivains de la République (essai sur le sens latin du progrès)*, II, Paris 1983, 675-784 ; Id., *Poésie virgilienne de la mémoire (questions sur l'histoire dans l'Enéide 8)*, Clermont-Ferrand 1986, 69-88 ; Id., *Virgile et l'âge d'or à venir, une prophétie obstinée et une philosophie politique*, in : Europe : Virgile, n° 765-766, janvier-février 1993, 24-38.

⁴⁷ Verg. Georg. 1,133 : *ut uarias usus meditando extunderet artes* ; 145 : *tum uariae uenere artes*.

⁴⁸ Verg. Georg. 1,145-146.

⁴⁹ J. P. BRISSON, *Rome et l'âge d'or*, 110-114.

⁵⁰ Lucr. 5,931-944

⁵¹ Lucr. 5,1250-1251 ; Verg. Georg. 1,139-140.

⁵² Lucr. 5,1262-1268 ; Verg. Georg. 1,143-144.

⁵³ Lucr. 5,1452 : *usus et impigrae simul experientia mentis*.

Très certainement influencé par la vision lucrétienne, Virgile fait véhiculer par le mythe de l'Age d'or son humanisme et sa modernité. Modernes, ses idées le sont : à l'encontre des conceptions traditionnelles,⁵⁴ il présente le développement des techniques sous un jour positif, il en fait une manifestation indiscutable de l'intelligence humaine, suscitée par la volonté même de Jupiter. Les *Travaux et les jours* avaient établi un lien entre le progrès technique et la dégradation morale, au point que Sénèque⁵⁵ a recours au mythe pour dévaloriser l'*ars*, qu'il assimile à la *luxuria* et aux *uitia* ; la simplicité et la frugalité de la vie de la race d'or lui servent alors de contre-exemple. Cette lettre prend le contre-pied du chant I des *Géorgiques*, que Sénèque, sans doute à dessein, cite à plusieurs reprises.⁵⁶

L'autre aspect de la modernité de Virgile est dans le portrait qu'il trace de Jupiter, qui ne se comporte pas en dieu tout puissant châtiant l'humanité, selon la version traditionnelle de l'Age d'or. Il apparaît en bienfaiteur et en initiateur de progrès, plus proche du Prométhée hésiodique que de Zeus qui le punit. Mais Jupiter ne se contente pas de donner le feu à l'homme comme Prométhée. Il aiguillonne la découverte des *artes*. Le modèle de ce Jupiter virgilien est à rechercher dans l'*Histoire sacrée* d'Ennius, où Jupiter possède déjà le caractère de patron des *artes*.⁵⁷ Le Jupiter du premier livre des *Géorgiques* possède la qualité évhémériste du héros bienfaiteur.

*

Une fois modifié la vision grecque de l'Age d'or dans le chant I des *Géorgiques*, Virgile a toute latitude pour développer, à travers le chant II, une conception du mythe qui lui est plus personnelle. Cette redéfinition se fera en deux étapes : l'idéalisation de l'Italie et l'éloge de la vie de ses paysans. L'Italie apparaît alors comme la terre par excellence de l'Age d'or et ses paysans, par la vie qu'ils mènent, sont les véritables héritiers de la race d'or primitive. Virgile apparaît comme un novateur. L'Age d'or était un autrefois pour Catulle, un ailleurs pour Horace dans sa Seizième épode, un lendemain pour la quatrième églogue : au contraire, l'age d'or italien des *Géorgiques* se définit par son immédiateté, à la fois spatiale et temporelle.

⁵⁴ I. SCOTT-RYBERG, *Vergil's Golden Age*, TAPhA 89 (1958) 112-131 (cf. 120).

⁵⁵ Sen. Ep. 90,16.

⁵⁶ Sen. Ep. 90,9 (Verg. Georg. 1,144); 11 (Verg. Georg. 1,139-140); 37 (Verg. Georg. 1,125-128).

⁵⁷ Lactant. Inst. diu. 1,11,35 : *ea tempestate Iuppiter in monte Olympo maximam partem uitae colebat et eo ad eum in ius ueniebant, si quae res in controuersia erant. Item si quis quid noui inuenerat quod ad uitam humanam utile esseet, eo ueniebant atque Ioui ostendebant* (= frag. 8 Enn., *Euhem.*) ; ibid. 1,11,45 : *deinde Iuppiter postquam quinquies terras circumiuit omnibusque amicis atque cognatis suis imperia diuisit reliquitque, hominibus leges, mores frumentaue parauit multaque alia bona fecit, immortalis gloria memoriaque adfectus sempiterna monumenta suis reliquit* (= frag. 11 Enn., *Euhem.*). Cf. P. MONAT, éd. de Lactance, *Institutions divines, livre I*, Sources chrétiennes n° 326, Paris 1986, 124 et 126 ; E. H. WARMINGTON, *Remains of Old Latin*, vol. I, Loeb Classical Library, 4^e éd. 1967 (1^{ère} éd. 1935), 424 et 428.

L'exaltation de l'Italie devient à la fin de la République un élément important de la nouvelle idéologie qui se mettra en place avec Auguste. L'un des plus célèbres de ces éloges figure dans le livre I des *Res rusticae* de Varron,⁵⁸ les éléments s'en retrouvent chez Virgile et Denys d'Halicarnasse offrira une version parallèle de cet exercice :⁵⁹ la position de la péninsule dans l'oikoumène, la richesse hydrographique, la modération du climat, formé de l'influence contrastée et harmonieuse de deux tendances opposées, la fertilité du sol, la qualité et la variété des productions font de l'Italie un pays privilégié. Au moment de la rédaction des *Géorgiques*, la *laus Italiae* n'est pas seulement un motif scientifique ou rhétorique relevant de la poésie gnomique, elle ne s'inscrit pas seulement dans un projet esthétique, mais implique des intentions politiques. Elle met en valeur une opposition entre une Italie gouvernée et protégée par Octave et l'Orient dominé par Antoine et, plus largement, entre l'Europe et l'Asie. Ce thème justifie la domination de Rome et de l'Italie sur les provinces et vient appuyer un éloge de la vie rurale qui associe le *labor* humain à la générosité de la nature. Peu à peu va se dégager une vision unitaire de la péninsule telle qu'elle s'impose à l'époque d'Auguste. Varron mentionne, en tant que terres fécondes, aussi bien l'Apulie que l'*Ager Gallicus Romanus* au nord d'Ariminum,⁶⁰ de même, Virgile en appelle au charme du jardin du vieillard de Tarente,⁶¹ à la pureté des eaux du Clitumne et à la grandeur des lacs du Nord.⁶² Il convient de remarquer que, chez Virgile, l'exaltation des richesses naturelles du pays s'accompagne d'un éloge de la *virtus* italique, vue comme une caractéristique nationale partagée par l'ensemble des habitants de la péninsule : cette *virtus* s'incarne chez des peuples particuliers, Marses, Sabelliens, Ligures, Volsques, ainsi que chez des héros de la République comme les *Decii*, qui précisément luttèrent contre ces peuplades ennemies.⁶³ L'exaltation de cette *virtus* guerrière et non rustique a de quoi surprendre dans un tableau de la modération du climat italien. Les peuples contre lesquels les Romains luttèrent au IV^e siècle sont placés sur le même plan que les grands hommes de l'histoire romaine, selon une perspective contraire à la vérité historique, qui témoigne d'un nouveau regard porté par Rome sur son passé.⁶⁴

⁵⁸ Varro *Res rust.* 1,2,3–7. Cf. le commentaire de J. HEURGON, *Varron. L'économie rurale*, t. I, Livre I, Paris C. U. F. 1978, 105–106. Pour R. REITZENSTEIN (*Die geographischen Bücher des Varro*, *Hermes* 20 [1886] 514–551), ce passage se serait également trouvé dans le livre XI des *Antiquitates*. Pour R. MARTIN (*Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*, Paris 1971, 275–286) un tel éloge de l'Italie implique une rédaction ancienne, autour de 57 av. J. C. et ne saurait correspondre aux périodes plus récentes qui ont vu des remaniements de l'ouvrage ; après les ravages causés par les guerres civiles en Italie, un tel éloge paraît déplacé. Mais un tel topos de la littérature peut être indépendant des réalités politiques et économiques.

⁵⁹ Dionys. Hal. 1,36–37.

⁶⁰ Varro *Res rust.* 1,2,6 et 7.

⁶¹ Verg. *Georg.* 4,125–148.

⁶² Verg. *Georg.* 2,146 et 159–160. Cf. E. BÜRCK, *Die Komposition von Vergils Georgika*, *Hermes* 64 (1929) 279–321 (= P. Hardie (éd.), *Classical Assessments of Classical Authors*, Londres, New York 1999, 84–118).

⁶³ Verg. *Georg.* 2,167–169.

⁶⁴ R. F. THOMAS (*Landscapes and People in Roman Poetry. The Ethnographical Tradition*, PCPhS Suppl. 7, 1982) est amené à nuancer considérablement la dimension purement laudative de la

Avec l'éloge de l'Italie, le cadre de l'Age d'or virgilien est posé : son espace est la *Saturnia tellus*, son temps, le présent immédiat. Il restait au poète à définir avec plus de précision la composante humaine de sa vision en précisant qui sont les héritiers de la race d'or, parmi les Italiens : c'est ce qu'il fait à la fin du chant II, en dépeignant la perfection de la vie des paysans.

Si l'on cherche à concilier les trois visions de l'Age d'or présentes dans les Géorgiques, on peut aboutir à la conclusion suivante : Jupiter n'a mis fin à l'Age d'or, qui engendrait la stagnation et l'anomie, que pour faire progresser l'humanité. Parmi tous les pays, la terre italienne est favorisée : *auro plurima fluxit* ; c'est ici que l'Age d'or a eu lieu, que Saturne a introduit l'*honestum*. Cette qualité confère à l'Italie une supériorité sur les contrées de l'Orient qui, n'ayant pas su se sortir de l'irréalité du premier Age d'or et profiter des leçons de Jupiter, sont vouées à un irrémédiable déclin. Au sein même de l'Italie, l'*honestum* saturnien n'est pas également partagé par tous : c'est l'apanage des paysans qui sont les véritables acteurs du nouvel Age d'or. Parallèlement à la redéfinition de l'Age d'or, on observe un resserrement progressif du champ des êtres auxquels il peut s'appliquer : monde, Italie, paysans italiens.

*

La *Saturnia tellus* va trouver sa véritable expression dans l'épopée virgilienne. Dans l'*Enéide*, la terre qui est assignée par les destins à Enée revêt de multiples noms, *Ausonia*, *Hesperia*, *Oenotria* et *Saturnia tellus* n'est que l'un de ces noms, qui ont été étudiés par S. Gély.⁶⁵ L'idée d'une *aurea aetas* n'apparaît qu'à travers le règne du dieu Saturne dans un espace géographique délimité au Capitole et au Latium. Si le nom de la saturnienne domine l'*Enéide* à travers l'adjectif *Saturnia* et l'épiclese de Junon,⁶⁶ l'Age d'or saturnien est seulement évoqué, dans la première partie de l'*Enéide*, dans les prophéties d'Anchise, qui

description de la *Saturnia tellus* dans la deuxième géorgique : le Scythe dépeint dans le troisième poème représente le modèle du paysan tel que, selon l'idéologie augustéenne, l'Italie a pu en abriter dans les temps héroïques de la République : dans un environnement hostile, il lutte et mène une vie heureuse qui se rapproche de celle du paysan évoqué à la fin de la deuxième géorgique (2,458-540). Au contraire, l'italien présenté dans la *laus* qui bénéficie d'une *Saturnia tellus*, est un guerrier qui tente toujours de transformer la nature. Le thème de la *Saturnia tellus* est associé chez Virgile à celui de la technique et des arts (la mention des villes détonne en 2,155-157) et à celui de l'activité militaire (cf. 2,145-148, où sont évoqués le cheval de guerre et le taureau animaux belliqueux nourris par la terre italienne). Virgile exprimerait ainsi, à l'instar d'Horace, un certain pessimisme quant à la capacité du nouveau régime à assurer la prospérité de manière durable. Sur le pessimisme exprimé dans les *Géorgiques*, cf. M. C. J. PUTNAM, *Italian Vergil and the Idea of Rome*, in : Janus. Essays in Ancient and Modern Studies, Ann Arbor 1975, 171-199.

⁶⁵ S. GELY, *Le nom de l'Italie : mythe et histoire, d'Helléniques à Virgile*, Genève 1991, 253-351

⁶⁶ Verg. Aen. 1,23, 3,380, 4,92, 5,606, 7,428. 560. 622, 9,2. 745. 802, 10,659. 760, 12,156. 178. 807. Cf. W. B. ANDERSON, *Juno and Saturn in the Aeneid*, Studies in Philology 55/4 (1958) 519-532.

établissent déjà un rapprochement suggestif entre Saturne et Auguste.⁶⁷ Sans doute cette évocation, au point culminant du poème, est-elle capitale et la thématique du rameau d'or elle-même est-elle en rapport avec l'*aurea aetas*.⁶⁸ Cependant, c'est seulement dans la deuxième partie et, en particulier, dans les chants VII et VIII que s'affirme et se précisent les thèmes saturniens⁶⁹ et l'existence de l'Age d'or saturnien.⁷⁰

D'abord, on trouve, au chant VII, la tradition relative aux royautés primitives du Latium dont Saturne fut le fondateur, le premier représentant : Latinus, qui est lui-même le fils de Faunus et de la nymphe Marica, identifiée à Circé, s'inscrit dans une lignée qui le rattache à Saturne par l'intermédiaire de Picus :

*Rex arua Latinus et urbes
Iam senior longa placidas in pace regebat.
Hunc Fauno et nympha genitum Laurente Marica
Accipimus ; Fauno Picus pater ; isque parentem
Te, Saturne, refert ; tu sanguinis ultimus auctor.*⁷¹

Dans le même chant, lorsque Latinus reçoit les envoyés Troyens dans le pronaos du temple de Picus, le poète énumère les statues en cèdre des ancêtres de Latinus et des anciens rois, Italus, Sabinus, Saturne et Janus.⁷² Conjointement avec le dieu Saturne, la personnalité de Latinus est elle-même importante dans la conception virgilienne de l'Age d'or. Latinus est lié au passé de l'Age d'or et il est un précurseur de la Rome à venir :⁷³ il connaît le futur glorieux qui s'annonce de par l'oracle sur l'arrivée d'Enée. La statue de son ancêtre Picus apparaît vêtue de la trabée, habit traditionnel des rois Romains ;⁷⁴ Latinus met en œuvre des coutumes romaines, comme l'ouverture des portes de la guerre⁷⁵ et l'établissement des traités.⁷⁶ L'Age d'or est lié à Rome par la personnalité de Latinus et par sa lignée. Les Latins sont les témoins de l'Age d'or et les gardiens des mœurs saturniennes. Aussi Jupiter assure-t-il à Junon que le peuple qui naîtra de l'union des Troyens et des

⁶⁷ Verg. Aen. 6,792-794 : *Augustus Caesar, Diui genus, aurea condet/ saecula qui rursus Latio regnata per arua/ Saturno quondam...*

⁶⁸ L. HERRMANN, *Le rameau d'or et l'empereur Auguste*, in : Mélanges Bidez, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales 2 (1934) 487-494.

⁶⁹ P. A. JOHNSTON, *Vergil's conception of Saturnus*, California Studies in Classical Antiquity 10 (1977) 57-70.

⁷⁰ Les *Saturnia arua* sont mentionnés en 1,569 (en liaison avec l'Hespérie dans les propos de bon accueil de Didon à Enée) et en 11,252 (en apposition à *O fortunatae gentes* et en liaison avec les antiques Ausones).

⁷¹ Verg. Aen. 7,45-49. Cf. A. BRELICH, *Tre variazioni sul tema delle origini*, Roma 1955, 48-94 ; ID., *I primi re latini : divinità ed eroi culturali*, in : Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Storia delle Religioni (Roma 17-23 aprile 1955), 330-332.

⁷² Verg. Aen. 7,180-181 : *Saturnusque senex Ianique bifrontis imago / Vestibulo adstabant...*

⁷³ I. SCOTT RYBERG, *Vergil's golden age*, 128.

⁷⁴ Verg. Aen. 7,187-189.

⁷⁵ Verg. Aen. 7,601-615.

⁷⁶ Verg. Aen. 12,169-174.

Latins sera latin par son nom, sa langue, ses rites et ses coutumes.⁷⁷ Donc, la royauté de Latinus permet d'établir un premier lien entre le Latium et l'Âge d'or.

Le lien qui s'esquisse au chant VII entre deux autres royautés, celles de Janus et de Saturne, va se préciser au chant VIII, lors de la promenade d'Enée et d'Evandre sur le site de la future Rome au cours de laquelle Evandre montre à Enée les deux collines qui sont dénommées en fonction des deux dieux, Jupiter et Saturne :

*Haec duo praeterea disiectis oppida muris
Reliquias ueterumque uides monumenta uirorum.
Hanc Ianus pater, hanc Saturnus condidit arcem ;
Ianiculum huic, illi fuerat Saturnia nomen.*⁷⁸

Dans ces deux collines, P. Grimal a voulu reconnaître, plutôt que le Janicule et le Capitole⁷⁹ de part et d'autre du Tibre, les deux hauteurs (*Arx* au Nord et *Capitolium* au Sud) qui constituaient, à l'origine, le mont capitolin, avec la dépression de l'Asylum, en son milieu,⁸⁰ une dépression où fut précisément construit, en bordure du Forum, le temple de Saturne.

Lors de leur promenade au pied du Capitole, Evandre évoque devant Enée le règne du dieu civilisateur et législateur sur le Latium où Saturne aurait trouvé refuge et se serait caché, après avoir été détrôné par Jupiter. C'est alors que Virgile fait état de cette curieuse étymologie du nom du Latium, ainsi dénommé parce qu'il aurait offert une cachette au dieu :

*Primus ab aethereo uenit Saturnus Olympo
Arma Iouis fugiens et regnis exul adeptis.
Is genus indocile ac dispersum montibus altis
Composuit legesque dedit Latiumque uocari
Maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.
Aurea quae perhibent, illo sub rege fuere
Saecula ; sic placida populos in pace regebat.*⁸¹

Le rapprochement, avec une différence casuelle, de l'adjectif *placidus* et du mot *pax*, déjà employé à propos du règne de Latinus,⁸² confirme le lien entre les deux règnes. La théorie hésiodique de la succession des âges n'est qu'esquissée dans ce développement :

⁷⁷ Verg. Aen. 12, 834-840.

⁷⁸ Verg. Aen. 8,355-358.

⁷⁹ P. GRIMAL, *Le dieu Janus et les origines de Rome*, in *Lettres d'humanité* 4 (1945) 15-121 (rééd. Paris : Berg International 1999).

⁸⁰ Ch. GUITTARD, *Saturni fanum in faucibus* (Varro L. L. 5,42): à propos de Saturne et de l'asylum, in : *Mélanges P. Willeumier*, Paris 1980, 159-166.

⁸¹ Verg. Aen. 8,319-325. Cf. Seru. Ad Aen. 8,329 : *bene « maluit » : nam et Saturnia dicta est, ut et nomen posuit Saturnia tellus. Et Vergilius Latium uult dici quod illic Saturnus latuit (fugiens Iouem)...* Varro autem Latium dici putat quod latet inter praecipitia Alpium et Apennini.

⁸² Verg. Aen. 7,46 : *(urbes) iam senior longa placidas in pace regebat.*

*Deterior donec paulatim ac decolor aetas
Et belli rabies et amor successit habendi.
Tum manus Ausonia et gentes uenere Sicanæ,
Saepius et nomen posuit Saturnia tellus.*⁸³

On ne trouve pas la notion d'âge métallique clairement exprimée à travers une succession précise ; Virgile suggère la disparition de l'éclat de l'or par l'adjectif *decolor* et l'idée de déclin et de dégradation par l'adverbe *paulatim* et l'adjectif *deterior* ; à la génération saturnienne de l'Âge d'or succède une *decolor aetas* (ce changement pourrait s'appliquer à l'âge d'argent), puis une génération caractérisée par l'instinct belliqueux (*belli rabies*) et l'amour de la possession (*amor habendi*), qui correspondrait à l'Âge d'airain hésiodique (qui voit l'apparition de la guerre). La réflexion historique envisage plutôt, à travers plusieurs peuples envahisseurs (*Ausones, Sicanæ*), la succession des différentes appellations de l'Italie.⁸⁴

Avant Virgile, les sources grecques demeurent muettes sur un éventuel règne de Saturne sur le Latium : Diodore évoque bien un règne de Saturne *in terris* au livre V de sa *Bibliothèque historique*,⁸⁵ mais ce règne s'étend sur toute l'Hespérie et se déroule avant l'accession au pouvoir de Jupiter. Les sources latines sur ce sujet se réduisent à deux auteurs : Ennius et Varron. Dans les *Res rusticae*, les paysans sont présentés comme les descendants du roi Saturne.⁸⁶ Cette affirmation qui est à mettre en parallèle avec l'éloge des paysans présent dans les *Géorgiques*, peut s'insérer sans difficulté dans le cadre de la traditionnelle royauté de Cronos sur l'Hespérie. La notice varronienne du *De lingua Latina* est plus proche des conceptions virgiliennes et Varron cite Ennius à propos de la *Saturnia terra*. Les réflexions de Varron portent sur la toponymie capitoline et le Septimontium. Le Capitole aurait été dénommé successivement *mons Saturnius*, *mons Tarpeius* et enfin seulement *mons Capitolinus* ;⁸⁷ le Capitole aurait porté le nom du dieu de même que l'Italie

⁸³ Verg. Aen. 8,326-329.

⁸⁴ Sur le dénombrement des peuples de l'Italie, cf. Verg. Aen. 7,647-817. Sur le Latium virgilien, cf. B. TILLY, *Vergil's Latium*, Oxford 1947 ; ID., *Virgilian cities of the Roman campagna*, *Antiquity* 1945, 125-134.

⁸⁵ Diod. 5,66.

⁸⁶ Varro Res rust. 3,1,5 : *eos solos reliquos ex stirpe Saturni regis*.

⁸⁷ Varro Ling. Lat. 5,42 : *hunc antea montem Saturnium appellatum prodiderunt et ab eo late Saturniam terram ut etiam Ennius appellat. Antiquum oppidum in hoc fuisse Saturnia scribitur. Eius uestigia etiam nunc manent tria, quod saturni fanum in faucibus, quod Saturnia porta, quam Iunius scribit ibi, quam nunc uocant Pandanum, quod post aedem Saturni in aedificiorum legibus priuatis parietes postici muri sunt scripti*. Cf. J. COLLART, éd. du *De lingua Latina*, Livre V, Paris 1954, 26-27 et 169-170 ; J. POUSET, *Recherches sur la légende sabine des origines de Rome*, Louvain 1967, 76-96 ; Ch. GUITTARD, « *Saturni fanum in faucibus* » (Varro, L. L. 5, 42) : à propos de Saturne et de l'Asylum, in : *Mélanges Pierre Wuilleumier*, Paris, 159-166 ; ID., *La topographie du temple de Saturne d'après la notice varronienne du De lingua Latina* (V, 42), in : *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains. Hommage à Paul Dufournet* (éd. R. Chevallier), Paris 1983, 31-39.

aurait été dénommée terre de Saturne ;⁸⁸ un *oppidum* du nom de *Saturnia* aurait occupé la colline, et trois preuves subsistent de cette antique citadelle : la *porta Saturnia* appelée plus tard *porta Pandana*, le temple de Saturne au pied du Capitole, enfin, derrière le temple, les parois extérieures du mur, au milieu de lois concernant les édifices privés, portant l'inscription *Saturni*. Cette reconstitution d'une toponymie mythique permet au savant de Réate d'intégrer le Capitole dans le noyau urbain primitif et la communauté politico-religieuse du Septimontium et vient à point servir son sabinisme, puisqu'il nomme Saturne dans sa liste des divinités d'origine sabine introduites à Rome.⁸⁹

Mais, comme le précise Servius, à l'origine, le nom de Saturne ne s'applique pas seulement au Capitole et à la toponymie capitoline; il s'agit là d'un rapprochement tardif. La royauté primitive de Saturne s'est étendue à l'Italie primitive, qui elle-même se limitait à la pointe du Bruttium. Une glose de Servius⁹⁰ énumère les noms de l'Italie à travers les âges : l'Italie aurait été successivement appelée, *Hesperia*, *Ausonia*, *Saturnia*, et seulement enfin *Italia*.⁹¹ La Saturnie est liée au concept d'Italie, d'une Italie primitive limitée au Bruttium et au culte de Cronos. Etymologiquement, le nom de l'Italie rappelle le nom du veau en osque, *uiteliu*, que l'on trouve encore sur des monnaies osques du temps de la Guerre Sociale.⁹² Selon Antiochos de Syracuse, le terme d'Italie, comme celui d'Oenotrie, désigna d'abord l'extrême pointe du Bruttium, au sud de l'isthme compris entre le golfe de Térina et le golfe de Scyllétion.⁹³ Dans le Bruttium et autour du Détroit de Messine, on relève de nombreux toponymes du type Taurianum, Tauromenium, Tauroentum,⁹⁴ qui sont le témoignage d'un culte ancien en l'honneur d'un dieu de la fertilité et de la fécondité représenté par le taureau

Le culte de Cronos a occupé une place importante en Sicile, dans la partie hellénisée de l'île, quand les colons grecs sont entrés au contact des Sicules.⁹⁵ Or selon Varron, le nom des Sicules peut être rapproché d'un terme campanien, *secula*, désignant la faucille ;⁹⁶ or

⁸⁸ Sur cette tradition, cf. aussi Dionys. Hal. 1,34,4 et 6,1,4 ; Tert. Apol. 10,8 et Ad nat. 2,12 ; Fest. 430L ; Iust. 43,1,5 ; Solin. 1,12 ; Vib. Seq. Geogr. p. 157 Riese ; Macr. Sat. 1,7,27.

⁸⁹ Varro Ling. Lat. 5,74 : *et arae Sabinum linguam olent, quae Tati regis uoto sunt Romae dedicatae : nam, ut annales dicunt, uouit Opi, Florae, Vedioi Saturnoque, Soli, Lunae, Volcano et Summano, itemque Larundae, Termino, Quirino, Vortumno, laribus, Dianae lucinaeque ; e quis nonnulla nomina in utraque lingua habent radices, ut arbores quae in confinio natae in utroque agro serpunt : potest enim Saturnus hic de alia causa esse dictus atque in Sabinis, et sic Diana, de quibus supra dictum est.*

⁹⁰ Seru. Ad Aen. 8,322 : *at Italia plura nomina habuit, dicta est enim Hesperia, Ausonia, Saturnia, Italia.*

⁹¹ S. GELY, *Le nom de l'Italie*, 339-351.

⁹² G. VALLET, *Rhégion et Zancle. Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, Paris 1958, 103 et note 3. Cf. Ch. GUITTARD, *Recherches sur la nature de Saturne*, 69-70.

⁹³ Dionys. Hal. 1,12. 35. 73.

⁹⁴ F. ALTHEIM, *Geschichte der lateinischen Sprache*, Francfort 1951, 26, n. 2.

⁹⁵ M. LE GLAY, *Saturne africain*, 455-456.

⁹⁶ Varro Ling. Lat. 5,137 : *falces a farre littera commutata ; hae in Campania seculae a secundo...has phanclas chersonice dicunt.*

les Sicules fondèrent Zancle, avant l'arrivée des colons grecs, qui n'ont pas chassé complètement les premiers occupants. La fondation de Zancle nous est racontée par Thucydide⁹⁷ et par Strabon.⁹⁸ la ville devrait son nom à un mot sicule désignant la faucille. Les émissions monétaires portent la graphie Danklê, alors que les historiens mentionnent Zanclê et que la notice varronienne cite *phanclas* comme nom de la faucille : ce serait, selon J. Collard,⁹⁹ une façon de noter un mot sicilien avec une interdentale initiale. La toponymie zancléeenne est étroitement liée au nom de la faucille, ce qui s'explique et par la conformation du site naturel et par le nom des Sicules : le vieil Hécateé imaginait déjà qu'il s'agissait de la faucille dont Zeus s'était servi pour émasculer son père.¹⁰⁰ Un fragment des *Aitia* de Callimaque découvert sur un papyrus d'Oxyrhyncos précise que les fondateurs érigèrent les remparts près de la faucille cronienne.¹⁰¹

Il y a donc, à l'origine, deux royaumes de Saturne, une Saturnie au sens large et un *oppidum* capitolin. Varron ne mentionne jamais un règne de Saturne sur le Latium. Il évoque, d'un point de vue toponymique, l'extension du concept de *Saturnia* à l'ensemble de l'Italie : encore son allusion demeure-t-elle dépourvue de limites géographiques précises (*et ab eo late Saturniam terram*).¹⁰² Il corrige ainsi dans un sens romano-centrique l'histoire du concept d'Italie qui s'est d'abord appliqué à la pointe du Bruttium ; de même le culte de Cronos est particulièrement attesté dans la toponymie et l'histoire de la Sicile. Varron savait qu'on ne pouvait limiter le nom de Saturne à la toponymie capitoline. La royauté primitive de Saturne s'est étendue à l'Italie primitive, qui recouvrait la pointe du Bruttium.

Cependant, dans la thématique sont intervenus un certain nombre de facteurs qui vont restreindre cette domination au site de la Rome primitive et au Latium. La présence du temple de Saturne, consacré en 497 av. J.-C. au pied du Capitole,¹⁰³ abritant l'*aerarium*, le

⁹⁷ Thuc. 6,4,5-6.

⁹⁸ Strab. 6,2,3. Cf. G. VALLET, *Région et Zancle*, 59-66.

⁹⁹ J. COLLARD, éd. de Varron, *De lingua latina*, Livre V, 233.

¹⁰⁰ Ap. Steph. Byz. FHG I, p. 3 fr. 43 = Jacoby I, p. 18, fr. 72.

¹⁰¹ P. Oxy. 17, 2080, v. 60sqq.

¹⁰² Cf. J. COLLARD (éd. de Varron, *De lingua Latina*, Livre V, Paris, 1954, p. 26-27, 127, 169-170) qui traduit : « Selon la tradition, cette colline s'appelait auparavant *Mons Saturnius* (Mont de Saturne) et tout le continent environnant *Saturnia terra* (terre de Saturne). « L'emploi de l'adverbe *late* peut ne concerner que le pays environnant, à savoir le Latium ; on retrouverait même entre l'adverbe *late* et le nom *Latium* un jeu étymologique, sans fondement, au mépris des quantités. Cf. la traduction de P. Monat : « Il leur donna des lois, voulut que le pays / fût appelé *Latium*, car toute latitude / de se cacher en paix il y avait trouvé. » (Lactant. Inst. diu. 1,13,9 éd. Sources chrétiennes n° 326, Paris 1986, 145).

¹⁰³ Liu. 2,21,1; cf. Macr. Sat. 1,8,1; Dion. Hal. 6,1,4. E. GJERSTAD (*The Temple of Saturn in Rome. Its Date of Dedication and the early History of the Sanctuary*, in : Hommages à Albert Grenier, Latomus 58/2 [1962] 757-762) restitue la chronologie suivante : *fanum* primitif comprenant une simple *ara* (époque de Tullus Hostilius); début des travaux de construction par Tarquin l'Ancien; dédicace par le dictateur Titus Larcus en 497 av. J.-C. Cf. G. LUGLI, *Roma antica, il centro monumentale*, Rome (1946) 148-151; F. COARELLI, *Il comizio dalle origini alla fine della repubblica, cronologia e topografia*, PP 32 (1977) 166-288; ID., *Il Foro Romano*, I, Rome 1983, 199-226; ID.,

trésor public du peuple romain,¹⁰⁴ la célébration de la fête annuel du dieu, la grande fête du mois de décembre abolissant la hiérarchie sociale sont autant d'éléments qui justifient l'invention d'une Saturnie capitoline et éclairent le lien entre Saturne et l'Âge d'or, un lien encore vivant à la fin de la République. Mais les différents récits étiologiques concernant l'institution des Saturnales à Rome, tel qu'on en trouve le tableau chez Macrobe, comme la place que le dieu occupe dans la polémique anti-païenne chez un auteur comme Lactance, sont des éléments susceptibles de préciser les liens de l'Âge d'or saturnien avec le Capitole.

Les récits étiologiques qui expliquent l'institution des Saturnales sont au nombre de trois et tous mettent en avant son rôle civilisateur ; l'un est en rapport avec la royauté de Janus sur l'Italie et le partage du pouvoir dans une dyarchie harmonieuse ;¹⁰⁵ un autre fait état des migrations pélasgiques en relation avec l'oracle de Dodone ;¹⁰⁶ un récit est plus particulièrement en rapport avec le séjour d'Hercule en Italie et l'épisode des bœufs de Géryon : les compagnons d'Hercule, demeurés en Italie, se seraient réfugiés sur une hauteur lors d'une attaque de brigands et en reconnaissance de la protection du dieu qui donnait son nom à la colline, instituèrent les fêtes de Saturne.¹⁰⁷ Si les deux premières explications mentionnées sont en rapport avec une conception large de la Saturnie, recouvrant l'Italie et l'Hespérie, l'explication qui fait appel à la légende d'Hercule se limite bien au Latium et même au Capitole : on retrouve cette légende dans l'étiologie des Argées à Rome, telle que la formule Varron, explication dans laquelle la Saturnia est une royauté saturnienne sur le Capitole et ses environs, puisqu'il est question des quartiers de Rome et des Argées.¹⁰⁸

Les Saturnales étant toujours célébrées sous l'Empire au cours du mois de décembre, mois de Saturne, le dieu occupe une place importante dans la polémique anti-païenne et en particulier Lactance nous livre, au livre I de ses *Institutions divines*, d'après l'*Histoire sacrée* d'Ennius, une version de la rivalité entre Saturne et Jupiter qui tend à disculper ce dernier. Ces lignes racontent la mise aux fers d'Ops et de Saturne par Titan et leur libération par Jupiter ; elles évoquent ensuite les machinations de Saturne, à la suite d'un oracle l'informant de sa destitution prochaine et du triomphe de Jupiter ; celui-ci déjoua le piège qui lui était tendu, détrôna Saturne qui dut prendre la fuite.¹⁰⁹ La dernière phrase est

Guida archeologica di Roma, Vérone 1974, 72-74 ; Ch. GUITTARD, *Saturni fanum in faucibus* (Varro *L. L. 5*, 42) : à propos de Saturne et de l'asylum, in : Mélanges P. Willeumier, Paris 1980, 159-166.

¹⁰⁴ Sur cette fonction, cf. M. CORBIER, *L'« aerarium Saturni » et l'« aerarium militare »*. *Administration et prosopographie sénatoriale*, Coll. EFR 24, Rome 1974.

¹⁰⁵ Macr. Sat. 1,7,19-26.

¹⁰⁶ Macr. Sat. 1,7,28 ; Dionys. Hal. 1,19,3. Cf. D. BRIQUEL, *Les Pélasges en Italie*, BEFAR n° 252, Rome 1984, 355-406 ; Ch. GUITTARD, *Recherches sur la nature de Saturne*, 58-60.

¹⁰⁷ Macr. Sat. 1,7,27.

¹⁰⁸ Varro, Ling. Lat. 5,45 : *Argeos dictos putant a principibus, qui cum Hercule argiuo uenerunt Romam et in Saturnia subsederunt*.

¹⁰⁹ Lactant. Div. inst. 1,14,10-12 : *Reliqua Historia sic contextitur : louem aduultum, cum audisset patrem atque matrem custodiis circumsaepatos atque in uincula coniectos, uenisse cum magna Cretensium multitudo Titanumque ac filios eius pugna uicisse, parentes uinculis exemisse, patri regnum redidisse atque ita in Cretam remeasse. Post haec deinde Saturno sortem datam ut*

capitale : « Rejeté de pays en pays, poursuivi par des gens armés que Jupiter avait envoyés pour l'arrêter ou le tuer, Saturne trouva à grand peine en Italie un endroit où se cacher. »

A notre connaissance, cette dernière ligne est le seul témoignage formel, dans les textes antérieurs à Virgile, qui évoque la fuite de Saturne dans le Latium et la volonté d'y trouver une cachette, ce qui implique un lien étymologique entre le toponyme et le verbe *latere*. Or, ce passage de l'*Histoire sacrée* ne nous est parvenu que par Lactance et aucune autre source ne vient le corroborer. Aussi peut-on, avec M. Wifstrand-Schiebe,¹¹⁰ mettre en doute le rattachement de cette donnée au texte d'Ennius. On remarque en effet que, si le début du passage, introduit par *reliqua Historia sic contextitur*, est au style indirect, la dernière phrase est au style direct et semble marquer une rupture de construction, confirmée par le recours au relatif de liaison, qui est plutôt rare dans la langue d'Ennius et le latin archaïque et que Lactance utilise volontiers.

Si l'on tient compte des intentions de Varron et de l'importance du dieu Saturne dans sa problématique, on s'étonne qu'il ne soit jamais question de la royauté de Saturne sur le Latium et qu'il ne considère pas le dieu comme le fondateur de la mythique Saturnia. Si la légende du livre VIII de l'Enéide avait été établie à l'époque de Varron, il est curieux qu'il n'en soit pas question dans le *De lingua Latina*. Que l'on trouve chez Virgile un écho des théories varroniennes ne fait pas de doute : cette notice est le reflet d'une réflexion sur les origines et la toponymie capitoline. Mais rien ne prouve que Varron ait connu et appuyé le thème du règne de Saturne sur le Latium. On ne trouve même pas ici mention de la fausse étymologie mettant le nom du Latium avec la cachette (*latere*) que le dieu y aurait trouvé au moment de sa disgrâce et de sa chute.¹¹¹ Bien plus, Varron met le nom du Latium en relation étroite avec le nom du roi Latinus dont il n'hésite pas à le faire dériver.¹¹² Quant à Servius, il renvoie bien à Varron à propos de cette étymologie mais sans reprendre le thème de l'exil de Saturne et en avançant une explication pour le moins curieuse : *quod latet Italia inter praecipitia Alpium et Appennini*. On trouve donc deux dérivations *Latium* < *Latinus* et *Latium* < *latere*, qui ne prennent pas en compte le mythe de Saturne.

Les découvertes archéologiques de Lavinium¹¹³ sont venues préciser notre conception de la présence du héros virgilien dans le Latium primitif, un thème souvent débattu depuis

caueret ne filius eum regno expelleret ; illum eleuandae sortis atque effugiendi periculi gratia insidiatum Ioui, ut eum necaret ; Iouem cognitis insidiis regnum sibi denuo uindicasse ac fugasse Saturnum. Qui cum iactatus esset per omnes terras persequentibus armatis, quos ad eum comprehendendum uel necandum Iuppiter miserat, uix in Italia locum in quo lateret inuenit.

¹¹⁰ M. WIFSTRAND-SCHIEBE, *The Saturn of the Aeneid, tradition or innovation ?*, Vergilius 32 (1986) 43-60.

¹¹¹ Verg. Aen. 8,322-323 ;

¹¹² Varro, Ling. Lat. 5,32 : *qua regnum fuit Latini, universus ager dictus Latius, particulatim oppidis cognominatus, ut a Praeneste Praenestinus, ab Aricia Aricinus.*

¹¹³ Cf. les catalogues *Civiltà del Lazio primitivo* (Rome 1976), *Naissance de Rome* (Paris 1977) et *Enea nel Lazio. Archeologia e mito* (Rome 1980), ainsi que le volume spécial de *La Parola del Passato*, 32 (Naples 1977), où sont présentés les Actes d'un Congrès tenu à Rome, en décembre 1977, *Lazio archaico e mondo greco.*

les travaux de J. Carcopino et sa thèse consacrée aux origines d'Ostie.¹¹⁴ De plus en plus est admise l'identification de la ville des Laurentes avec Lavinium.¹¹⁵ Virgile nous restitue une image du Latium primitif qui relève de la poésie épique : dans le cas du royaume de Saturne, le point central, le noyau primitif est constitué par le Capitole, à partir duquel le rôle civilisateur du dieu, associé à Janus, s'étend à la région environnante. Comme Enée, Saturne trouve une terre d'accueil dans le Latium, une aide auprès des occupants qui y sont déjà installés et il a un rôle fondateur qui conduit à la naissance de Rome. Les jeux de mots étymologiques, comme l'imagination et la propagande politique, se donnaient libre cours pour établir des rapprochements sur lesquels le poète était libre de broder : *late*, *latet*, *Latium*.

Concernant l'appellation *Saturnia terra*, Varron s'appuie sur une citation empruntée aux *Annales* d'Ennius et c'est très vraisemblablement Ennius, gêné par la quantité rebelle du terme *Italia*, qui, le premier, a donné son expression littéraire à la *Saturnia terra* dans les lettres latines.¹¹⁶ Déjà, au livre I des *Annales*, la Saturnie, autant qu'on puisse en juger, est mise en rapport avec l'Hespérie et peut-être même avec les Latins. Cette tendance ne fait que se confirmer avec l'épopée virgilienne où les termes *Saturnia*, *Ausonia*, *Hesperia* sont toujours employés dans un contexte déterminé où ils s'éclairent mutuellement. Virgile, quant à lui, a préféré l'expression *Saturnia tellus*¹¹⁷ à l'expression *Saturnia terra*, qui est attestée chez Ennius par la citation varronienne. Cependant, aucun fragment des *Annales* d'Ennius ne permet d'établir un rapprochement quelconque entre Saturne et le Latium. La préférence accordée par Virgile à *tellus* sur *terra* traduit une orientation et une connotation religieuses ; Tellus, qui possède un temple à Rome depuis 268 av. J.-C., est honorée par le sacrifice d'une vache pleine lors des *Fordicidia* du 15 avril ; elle insiste sur la richesse du territoire, sur sa fécondité ; Terra relève plutôt du concept philosophique.¹¹⁸ Seul le long développement que Lactance emprunte à sa traduction latine de l'*Histoire sacrée* d'Evhémère établit que Saturne a trouvé un refuge en Italie, afin de s'y cacher et de s'y soustraire à ses poursuivants. Mais cette fin de citation présente une rupture qui a été soulignée et le passage en question peut être imputé à Lactance. D'autre part, le lien *Latium* / *latere* ne figure nullement dans le développement des *Institutions divines*. Toutes ces restrictions interdisent de mettre sur le compte d'Ennius le règne de Saturne sur la Latium.

*

¹¹⁴ J. CARCOPINO, *Virgile et les origines d'Ostie*, Paris 1918 (rééd. 1968)

¹¹⁵ A. GRANDAZZI, *Virgile et la Latium archaïque*, BAGB 1979, 3, 301-311.

¹¹⁶ Enn. Ann. 27-28 éd. Warmington (= Vahlen³ 25 ; Valmaggi 20 ; Argenio 28). M. KENT (Varro, *On the Latin Language*, Londres, Coll. Loeb, 1938, I, 38) fait justement remarquer que les deux termes ne peuvent y figurer qu'au nominatif, et c'est bien ainsi, en fin d'hexamètre que Vahlen établit le fragment dans son édition.

¹¹⁷ Verg. Georg. 2,173 ; Aen. 8,329. Cf. Verg. Aen. 1,569 (*Saturnia arua*).

¹¹⁸ A. DIETERICH, *Mutter Erde*, Leipzig, Berlin 1905 ; F. ALTHEIM, *Terra Mater*, RVV 22, 2, 1931 (cf. 108-129 : « Ceres und Tellus ») ; G. DUMEZIL, *La religion romaine archaïque*, 2^e éd., Paris 1974, 375-378 ; J. BAYET, *Les « Ferae Sementivae » et les indigitations dans le culte de Cérès et de Tellus*, RHR 137 (1950) 172-206 (= *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris 1971, 175-205).

A côté de la mythique Saturnie immortalisée par Virgile, on ne saurait oublier qu'il a existé une Saturnia historique puisque le nom de Saturnia, a été donnée à une colonie, fondée en 183 av. J.-C., sur le territoire de Caletta,¹¹⁹ et sur laquelle l'histoire a laissé peu d'indications ;¹²⁰ elle est mentionnée par Ptolémée¹²¹ et quelques documents épigraphiques de l'Empire.¹²² Les plus anciens occupants du site auraient été, selon Pline, dénommés *Aurini* et le nom de Saturnia pourrait dériver d'Aurinia. On relève même le nom d'une Saturnia dans la liste des cités étrusques occupées par les Pélasges que donne Denys.¹²³ A l'époque historique, Saturnia était inscrite dans la tribu Sabatina. Cette ville n'a joué aucun rôle dans l'imaginaire des Romains et dans l'élaboration et l'enrichissement du mythe. Apparue dans la littérature avec Ennius, la *Saturnia terra* ou *Saturnia tellus* a été immortalisée par Virgile qui lui a donné ses contours en la recentrant sur la Latium archaïque, à partir de la mythique citadelle du nom de Saturnia établie sur le Capitole.

Ce qui est le trait marquant chez Virgile, c'est la rigoureuse équivalence qui va s'instaurer entre la *Saturnia tellus* et le Latium : c'est Saturne qui donne son nom au Latium ;¹²⁴ c'est sur le Latium que Saturne exerce ses bienfaits ;¹²⁵ Saturne apparaît comme le père de la race latine ;¹²⁶ enfin, on retrouve chez Virgile la citadelle de Saturne sur le Capitole.¹²⁷ La Saturnie mythique n'est qu'une extension de la *Saturnia* capitoline. Chez Virgile, comme chez Varron, le nom de Saturne se trouve lié au peuplement primitif du Capitole. Virgile confirme la définition étroite de la Saturnia : le Latium dominé en son centre par la citadelle capitoline.

Virgile identifie l'Age d'or en la royauté mythique de Saturne, telle qu'elle s'est exercée sur le Latium primitif. Désormais, Saturne incarne l'Age d'or ; le dieu n'est plus un simple nom, servant à définir et qualifier le siècle où un nouvel Age d'or reviendra, comme c'était le cas dans la quatrième Bucolique. Il devient un personnage doté d'une réelle consistance, d'abord la personnalité divine qui incarne la diversité ethnique, le passé et les antiques valeurs de l'Italie dans les *Géorgiques*, puis un roi réel dans l'*Enéide*. L'Age d'or virgilien devient alors un Age d'or saturnien, conçu comme un règne ayant historiquement existé dans un passé reculé, où le dieu aurait fait régner sur le Latium une période de prospérité et de paix. Ce sont là deux traits qui font le lien entre la quatrième églogue et la vision de l'Age d'or virgilien : le désir obsédant de la paix et le souci du bonheur humain. L'Age d'or devient le lieu idéal où l'on peut définir les conditions d'obtention de ces deux valeurs ; l'éloge de la vie des paysans est exemplaire de cette recherche. Reprenant dans

¹¹⁹ Liu. 39,55,9 ; Plin. N. H. 3,5,52. Elle se trouve sur un territoire ayant appartenu à Vulci.

¹²⁰ A. MINTO, *Saturnia etrusca e romana*, MAAL 31 (1926) 590 sqq.

¹²¹ Ptolem. 3,1,43.

¹²² CIL VI, 2404a ; X, 4832.

¹²³ Dionys. Hal. 1,20. Cf. D. BRIQUEL, *Les Pélasges en Italie. Recherches sur l'histoire de la légende*, BEFAR n° 252, Rome 1984, 313-316.

¹²⁴ Verg. Aen. 8,323-324 : *Latiumque uocari/maluit his quoniam latuisset tutus in oris*.

¹²⁵ Verg. Aen. 6,793-794 : *Latio regnata per arua /Saturno*.

¹²⁶ Verg. Aen. 7,49 : *tu sanguinis ultimus auctor* et 7,203-204 : *neue ignorete Latinos / Saturni gentem...*

l'*Enéide* le thème du retour de l'Age d'or, Virgile reste fidèle à sa nouvelle conception, ignorant mystique de la Quatrième églogue. Le retour de l'Age d'or n'est pas le retour du siècle de Saturne, la royauté de ce dieu étant politiquement circonscrite dans le passé ; l'Age d'or est désormais défini comme une période historique de bonheur et de prospérité, qui peut être instauré par un autre roi, héritier des traditions et des mœurs antiques issues du passé de Rome, héritier donc de Saturne, et qui pourra donc être rétabli par Auguste.

DOMINIQUE BRIQUEL

LA TRANSFORMATION D'UNE TRADITION CHEZ VIRGILE: L'EXEMPLE DE MEZENCE

Le personnage de Mézence est resté pour nous le type même du tyran impie et cruel. Mais cette réputation sulfureuse vient en droite ligne de l'Énéide et c'est l'épopée virgilienne qui a imposé cette vision du roi de Caeré adversaire d'Énée à son arrivée sur le sol italien. Mais la figure de Mézence n'est pas une création du poète de Mantoue. Lorsque Virgile l'introduit sans son Énéide, il a déjà une longue tradition derrière lui. Comment le poète se situe-t-il par rapport à cette tradition antérieure ? Dans quelle mesure innove-t-il ? Et finalement quel est le fondement de la réputation négative que le personnage traîne derrière lui ? C'est à ces questions que nous voudrions donner une amorce de réponse dans ces quelques pages.

*

Mais il est nécessaire de rappeler un point préalable. La perspicacité de Melle Françoise Gaultier, conservateur au musée du Louvre à Paris, nous a permis, depuis 1989, de mieux saisir l'arrière-plan historique de la légende.¹ F. Gaultier a en effet retrouvé dans les réserves de ce musée un vase étrusque, remontant à la première moitié du VII^e siècle av. J.-C. et provenant selon toute probabilité des fouilles effectuées par le marquis Campana sur le site de Cerveteri, l'antique Caeré, qui porte inscrit sur sa panse l'inscription étrusque *mi Laucies Mezenties*, ce qui signifie "J'appartiens à Lucius Mezentius", c'est-à-dire à un Lucius de la famille Mézence. Le texte ne pose en effet aucune difficulté d'interprétation : il appartient à un type de formule très courant, dans lequel un individu, désigné par son nom propre, affirme sa propriété sur l'objet, qui est censé s'exprimer à la première personne du singulier – *mi* étant le cas-sujet du pronom de première personne dans cette langue – et déclarer « Je (suis la propriété) de Untel ».²

On ne peut sans doute pas affirmer que le Mézence révélé par cette inscription soit le roi de Caeré connu par l'Énéide et le reste de la tradition littéraire. Mais il n'en reste pas moins que ce document nous apporte une indication fondamentale : il existait dans la Caeré de l'époque une famille portant le nom de Mézence. Il est probable qu'il s'agit au moins

¹ Voir F. GAULTIER et D. BRIQUEL, *Réexamen d'une inscription des collections du musée du Louvre : un Mézence à Caeré au VII^e siècle av. J.-C.*, Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres, 1989, 99–115.

² Sur ce type d'inscriptions, appelées "inscriptions parlantes", étude exhaustive de L. AGOSTINIANI, *Le "iscrizioni parlanti" dell'Italia antica*, Florence 1982.

d'un membre de la famille du roi Mézence dont la littérature a gardé le souvenir. Celui-ci doit en effet avoir vécu dans l'horizon chronologique auquel renvoie cet objet.

Il faut en effet évoquer une autre découverte archéologique de ces derniers temps. Les fouilles menées par F. Castagnoli et P. Sommella à Pratica di Mare, sur le site de Lavinium, ont permis de retrouver ce que les Romains de l'âge classique considéraient comme l'*hérôon* d'Énée, c'est-à-dire le monument que les Latins avaient élevé en l'honneur de ce héros après sa disparition mystérieuse sur les bords du fleuve Numicius, disparition qui avait été considérée comme signifiant son entrée dans le monde des dieux, parmi lesquels il recevait désormais un culte sous le nom de Père Indigète – car on l'avait identifié à cette divinité locale aussi ancienne qu'obscur. Nous ne connaissions jusque-là ce monument que par la description précise que Denys d'Halicarnasse en avait donnée au livre I des *Antiquités romaines*.³ Or les fouilles ont montré qu'on a affaire en fait à un tombeau monumental, avec tumulus, du deuxième quart du VII^e siècle av. J.-C., qui a fait l'objet d'un culte, attesté par le dépôt d'offrandes, dès le siècle suivant. On peut dès lors penser que la légende d'Énée transpose le souvenir d'un haut personnage du Latium de cette époque, qui a été par la suite identifié au héros troyen.

C'est à la même période que renvoie l'inscription du Louvre où est mentionné un Mézence. Or, chez Virgile comme dans la tradition antérieure, Énée et Mézence sont des ennemis. Il est donc probable que le personnage enseveli sous le tumulus de Lavinium, ce prototype historique de l'Énée de la légende des origines troyennes des Latins, a dû mener des guerres victorieuses contre les Étrusques de Caeré, ville de Mézence. Cette cité, alors au faîte de sa puissance, devait chercher, sous la conduite de son roi, qui portait ce nom, à étendre sa domination au-delà du Tibre, sur la rive latine et en particulier sur Lavinium, qui était le centre principal des Latins dans cette zone côtière. Le défunt du tombeau de Pratica di Mare a probablement contenu cette poussée cérète, méritant ainsi des honneurs exceptionnels, qui aboutiront dès le VI^e siècle av. J.-C. à un véritable culte – avant qu'il soit, plus tard, identifié à Énée et rentre ainsi dans la légende troyenne.

Grâce à ces données concrètes, nous percevons mieux la réalité historique qui se cache derrière le personnage de Mézence et nous savons en particulier qu'il doit être situé vers 700 av. J.-C., et non aux dates très diverses auxquelles on avait voulu le situer encore il n'y a pas si longtemps – dates qui allaient du XII^e jusqu'au IV^e siècle av. J.-C.⁴ Et nous appréhendons mieux ce qui a été son rôle dans la région : il a dû se lancer dans une tentative, avortée, de prendre sous son contrôle la façade maritime du Latium.

Mais cela laisse dans l'ombre un aspect essentiel de la figure de Mézence tel que nous le connaissons. Pourquoi Mézence est-il, à nos yeux et cela à partir de l'image qu'en a

³ Voir Denys d'Halicarnasse, 1,64,5. Pour les données archéologiques, voir P. SOMMELLA, *Heroon di Enea a Lavinium*, Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 44 (1971-1972) 47-74, *Lavinium, compendio dei documenti archeologici*, Parola del Passato 32 (1977) 366-368, catalogue de l'exposition *Enea nel Lazio, archeologia e mito*, Rome 1981, 169-186.

⁴ Sur les hypothèses qui ont été formulées, voir notre article *À propos d'une inscription redécouverte au musée du Louvre, remarques sur la tradition relative à Mézence*, Revue des Études Latines 67 (1989) 79-92, en particulier 80, n. 8 et 9.

donnée Virgile, un tyran à la terrible réputation ? Il était assurément un roi de Caeré : à cette époque les cités étrusques étaient, comme la Rome contemporaine, régies par des régimes monarchiques. Mais cela ne suffit pas à en faire un despote cruel, à expliquer la fâcheuse réputation qu'il véhicule.

*

Le Mézence de Virgile est un tyran.⁵ Cela apparaît clairement dans le long passage du chant VIII qui évoque la domination qu'il exerçait sur Caeré, avant que ses compatriotes excédés ne le contraignent à l'exil.⁶ Son pouvoir était absolu et s'appuyait sur la force des armes (*saevis armis*). Le poète lui applique la qualification de *superbus* (*superbo imperio*) : cette épithète ne manquait assurément pas de rappeler aux lecteurs romains de l'épopée cet autre tyran qui les touchait plus directement, Tarquin le Superbe ; Comme ce dernier, Mézence était un despote. Comme lui,⁷ il avait introduit des supplices inédits pour terroriser et mieux dominer ses sujets. Rappelons en effet que le trait le plus caractéristique de la cruauté de Mézence, telle que la présente Virgile, est qu'il se serait plu à faire périr ses victimes en les laissant mourir de mort lente, attachés à des cadavres.

Mais, pas plus que Tarquin le Superbe, Mézence ne devait jouir du pouvoir jusqu'au bout : une révolte, analogue à celle qui avait soulevé les Romains en 509 av. J.-C. après le viol et le suicide de Lucrece, l'avait chassé de Caeré. En effet, à la différence de ce qui se passe dans la tradition plus ancienne, le Mézence de l'épopée virgilienne n'est plus le souverain de Caeré lorsqu'il affronte Énée. Les habitants de la cité l'ont chassé et forcé à se réfugier auprès de Turnus, à qui il va prêter son appui dans sa lutte contre Énée.

Étudiant le personnage, M. Gras a cherché à dégager une réalité historique précise derrière cette présentation virgilienne.⁸ Caeré aurait connu une période de pouvoir de type

⁵ Le poète désigne le personnage comme *tyrannus* en 8,483-484 (*quid facta tyranni effera memorem* ?). Le mot a certainement ici sa valeur péjorative, alors que, dans d'autres passages, Virgile lui garde son sens ancien de "roi", sans nuance dépréciative (4,320, pour les rois numides, 7,266, pour Énée lui-même).

⁶ Voir *Énéide*, 8,478-493 : *haud procul hinc saxo incolitur fundata uetusto / urbis Agyllinae sedes, ubi Lydia quondam / gens bello praeclara iugis insedit Etruscis. / Hanc multo florentem anno rex deinde superbo / imperio et saevis tenuit Mezentius armis. / Quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni / effera ? Di capiti, ipsius generique reseruent ! / Mortua quin etiam iungebat corpora uiuis, / componens manibusque manus atque oribus ora, / tormenti genus, et sanie laboque fluentis / complexu in misero longa sic morte necabat. / At fessi tandem ciues infanda furentem / armati circumstant ipsumque domumque, / obtruncant socios, ignem ad fastigia iactant. / Ille inter caedem Rutulorum elapsus in agros / confugere et Turni defendier hospitibus armis.*

⁷ Isidore de Séville (*Étymologies*, 5,27,23-24) attribue à Tarquin le Superbe l'invention "des latomies, des tortures, des coups, de la condamnation aux mines et à l'exil". Cette liste tardive amplifie une donnée ancienne. Déjà au II^e siècle av. J.-C. l'annaliste Cassius Hemina racontait que Tarquin le Superbe avait fait crucifier les cadavres de ceux qui s'étaient suicidés pour échapper aux travaux forcés auxquels il contraignait la plèbe (interpolateur de Servius, *Commentaire à Virgile, Énéide*, 12, 603 = HRR, frag. 12 ; cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 36,107).

⁸ Voir M. GRAS, *Trafics tyrrhéniens archaïques*, Rome 1985, 454-465.

tyrannique, auquel une révolution aurait mis fin. L'épopée garderait la trace de ces événements.

Il est certain que le monde étrusque a connu des tyrans et le personnage, Thefarie Velianas, qui a fait édifier vers la fin du VI^e siècle av. J.-C. à Pyrgi, un des ports de Caeré, un temple en l'honneur d'une Astarté phénicienne identifiée à Uni, la Junon étrusque, exerçait sans doute un pouvoir de cet ordre sur la cité toscane. La fouille a permis de retrouver les lamelles d'or sur lesquelles il avait inscrit la dédicace, rédigée à la fois en étrusque et en punique. Or la version punique l'appelle "roi sur Caeré", mais rien de tel n'est mentionné dans la version étrusque : son pouvoir devait être celui d'un tyran, non d'un roi au sens propre.⁹

Virgile a donc pu connaître des faits réels, concernant d'authentiques tyrans étrusques. Et il a pu s'en souvenir en peignant le personnage de Mézence. Mais de tels souvenirs, s'ils ont joué, n'ont pas concerné le Mézence historique, le roi de Caeré dont nous entrevoyons l'existence vers le début du VII^e siècle av. J.-C. En attribuant à son personnage des traits tyranniques, le poète innove par rapport à la tradition antérieure. Avant lui Mézence n'était pas un tyran et cet aspect du personnage est une pure création virgilienne. Le poète a été le premier, dans l'Énéide, à décrire l'attitude despotique et cruelle du roi de Caeré à l'égard de son peuple, à évoquer son comportement de tyran qui a provoqué la révolte de ses sujets et son éviction.

*

Déjà à la fin de l'Antiquité, un lecteur attentif de l'Énéide, Macrobe, avait très bien compris la transformation que Virgile avait fait subir à la figure de Mézence. Relevant la qualification de *contemptor deum* que, par deux fois, le poète lui attribue (en 7,648 et en 8,7), il relevait que Virgile en avait gauchi le sens par rapport à celui qu'elle avait dans la tradition plus ancienne.¹⁰ Auparavant, et notamment dans les Origines de Caton, le roi de Caeré devait cette réputation d'impie au fait qu'il avait posé une exigence sacrilège : il avait réclamé pour lui-même les prémices des vendanges. Il avait ainsi prétendu disposer de la part qui, normalement, revenait aux dieux de cette boisson, aux connotations sacrées par ailleurs évidentes. Il commettait ce faisant un véritable sacrilège, se posait en rival des

⁹ Sur la question, actes du colloque *Die Göttin von Pyrgi, archäologische, linguistische und religionsgeschichtliche Aspekte*, Tübingen 1979 (Florence 1981); articles plus récents de M. CRISTOFANI, *Ripensando Pyrgi*, *Miscellanea Ceretana*, Quaderni per l'Archeologia Etrusco-Italica 17, Rome, 85-93, G. COLONNA, *Tempio e santuario nel lessico delle lamine di Pyrgi*, *Scienze dell'Antichità* 3-4 (1989-1990) [1991], 197-216, où on trouvera la bibliographie antérieure.

¹⁰ Voir *Saturnales*, 3,5,9-11 : *neque enim (Mezentius) ideo contemptor diuum dictus est, quod sine respectu deorum in homines impius fuerit, alioquin multo magis hoc de Busiride dixisset, quem longe crudeliorem illaudatum uocasse contentus est. Sed ueram huius contumacissimi nominis causam in primo libro Originum Catonis diligens lector inueniet. Ait enim Mezentium Rutulis imperasse ut sibi offerrent quas dis primitias offerebant, et Latinos omnes similis imperii metu ita uouisse : "Iuppiter, si tibi magis cordi est nos ea tibi dare potius quam Mezentio, uti nos uictores facias."* (= Caton, *HRR*, frag. 12).

dieux. Aussi les Latins avaient-ils répliqué comme il le fallait : ils avaient décidé de consacrer les prémices de leur vin au dieu suprême, Jupiter, instituant ainsi la fête des *Vinalia*. Nous n'avons pas besoin de rentrer ici dans les détails – compliqués – de l'histoire de cette légende.¹¹ Il nous suffit pour notre propos de rappeler qu'elle occupe une place centrale dans la tradition prévirgilienne sur Mézence : c'est elle qui, avant l'*Énéide*, fonde la réputation d'impie du personnage.

Virgile innove : il ne fait plus état de cette explication des *Vinalia* dans son épopée. Sans doute son Mézence est-il toujours un impie, mais son impiété a un tout autre fondement : son comportement de despote, sa cruauté à l'encontre de ses compatriotes. La tyrannie est venue se substituer à la prétention sacrilège sur le vin, le mal fait aux hommes est venu remplacer l'impiété envers les dieux. Il s'agit bien d'une substitution : là encore Macrobe est fin observateur. Il a en effet noté que Virgile fait une sorte de clin d'œil à la tradition ancienne, au moment même où il s'en écarte. Il s'arrange, selon un procédé dont on trouve d'autres exemples dans l'*Énéide*, pour rappeler une forme de la légende tout en en suivant une autre. Macrobe relève l'usage insolite du terme "prémices" pour désigner les armes de Mézence qu'Énée rapporte comme trophée.¹² Comme l'a bien vu l'auteur des *Saturnales*, ce doit être une allusion à l'étiologie traditionnelle des *Vinalia* : c'était ce mot, prémices, qu'employait Caton.

*

Mais pourquoi cette substitution ? Et pourquoi donc Virgile aurait-il fait de Mézence un tyran alors qu'il était auparavant un impie ? Il convient de replacer ce point dans le retournement général que le poète fait subir au personnage. Avant l'*Énéide*, Mézence est le roi de Caeré et le reste. D'autre part, s'il affronte Énée, ce n'est pas sous la forme d'un combat singulier où il périt sous les coups du héros troyen.

Avant Virgile, l'intervention de Mézence aux côtés de Turnus résulte d'une démarche de celui-ci, réduit à rechercher une aide extérieure à la suite de sa défaite dans une première guerre, qui a opposé les forces coalisées des Troyens d'Énée et des Aborigènes de Latinus à ses Rutules. Au cours de celle-ci le roi Latinus a péri, ce qui induit Énée à réunir dans un seul peuple les Aborigènes et les Troyens, qui seront désormais désignés sous le nom de Latins, tiré de celui du roi disparu. Mais les Rutules ont eu le dessous.

La deuxième guerre, celle où Énée et ses Latins affrontent à la fois les Rutules de Turnus et les Étrusques de Mézence, n'est pas marquée par la mort du roi de Caeré. Bien au contraire, c'est Énée lui-même qui disparaît : c'est en effet au cours de ce conflit que se situe sa mystérieuse disparition sur les bords du Numicius. Sans doute Turnus est-il alors tué, mais Mézence survit et il continue la guerre contre les Latins, désormais dirigés par

¹¹ Nous avons étudié cette question dans notre article *Le personnage de Mézence : érudition et poésie, Ovide entre Verrius Flaccus et Virgile*, Revue des Études Anciennes 100 (1998) 401–416.

¹² Macrobe, *Saturnales*, 3,5,12 : *ergo quod diuinis honores sibi exegerat, merito dictus est a Vergilio contemptor deorum. Hinc pia illa insultatio sacerdotis "Haec sunt spolia et de rege superbo / primitiae..."* (11,15–16) *ut nomine contumaciae cui poenas luit raptas de eo notaret exuias.*

Ascagne. C'est seulement celui-ci qui (au moins dans la tradition issue de Caton, qui fait périr Mézence de mort violente, ce qui n'est pas toujours le cas) qui affronte le roi de Caeré en combat singulier et le tue.¹³

Dans l'épopée virgilienne le destin de Mézence est tout autre. On assiste au duel attendu entre le *pius Aeneas* et le *contemptor deum* Mézence, qui se termine bien évidemment par la victoire du premier sur le second. Et le poème s'achève avant qu'intervienne la disparition du héros troyen. Mais ce triomphe éclatant de la piété sur l'impiété est aussi à situer dans une perspective ethnique différente de celle où se plaçait la tradition prévirgilienne. Nous l'avons souligné, le Mézence de Virgile est un exilé, un tyran honni chassé par ses compatriotes. Il n'entraîne plus derrière lui, comme dans la forme ancienne de la légende, l'ensemble des forces étrusques.

En fait, le poète de Mantoue procède à un renversement complet de la dimension ethnique du conflit. Dans les versions plus anciennes, Énée trouvait un appui chez les Aborigènes de Latinus, tandis que les Étrusques, avec Mézence, étaient dans le camp de ses ennemis, apportant leur aide à Turnus et à ses Rutules. Dans l'Énéide, la situation est retournée : les sujets de Latinus (qui chez Virgile portent déjà le nom de Latins) combattent au côté de Turnus : leurs contingents figurent dans son armée telle qu'elle est décrite dans le catalogue du chant VII, aux vers 655-683. Et c'est au contraire des Étrusques que le héros troyen reçoit l'aide la plus substantielle – allant bien au-delà de la modeste troupe que peut lui envoyer Évandré, depuis son établissement du Palatin. En 10,163-214, le poème décrit complaisamment les formations toscanes arrivant à son secours. Par rapport aux présentations anciennes, un renversement complet s'est produit, une sorte de permutation entre Aborigènes/Latins et Étrusques, qui met en valeur le rôle de ces derniers : loin d'apparaître comme de dangereux ennemis, ils constituent un apport essentiel pour le héros troyen.

G. Colonna a bien dégagé le sens de cette innovation.¹⁴ Dans le débat, toujours vif à l'époque augustéenne, sur la place des diverses composantes de la péninsule italienne dans la formation de Rome,¹⁵ Virgile a sciemment choisi de privilégier l'Étrurie. Ses origines personnelles l'y poussaient : Mantoue où il est né était, aux dires de Pliny l'Ancien, "le seul reste des Étrusques au-delà du Pô"¹⁶ après la fin de la suprématie tyrrhénienne en région padane, et sa famille devait être particulièrement attachée à ce glorieux passé toscan, au point de choisir de lui donner son *cognomen* de Maro, qui correspond à une charge de magistrat, étrusque, qu'avaient dû exercer certains de ses ancêtres.¹⁷ Y contribuait

¹³ Données et références dans notre article *Le personnage de Mézence...*, cité plus haut n. 11.

¹⁴ Voir G. COLONNA, *Virgilio, Cortona e la leggenda etrusca di Dardano*, *Archeologia Classica* 32 (1982) 1-13.

¹⁵ Voir D. MUSTI, *Tendenze nella storiografia romana e greca su Roma arcaica, studi su Livio e Dionigi di Alicarnasso*, Rome 1970 ; également M. SORDI et al., *L'integrazione dell'Italia attraverso la poesia e la cultura proto-augustea*, *Contributi dell'Istituto di Storia Antica* 1 (1972) 146-175.

¹⁶ Dans *Histoire naturelle*, 3,19 (23),130.

¹⁷ Sur l'importance des aspects étrusques chez Virgile, voir en particulier R. ENKING, „*Vergilius Maro, vates Etruscus*”, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, Rome 16 (1959) 65-96.

également l'influence de son protecteur Mécène, descendant de la famille des *Cilnii* qui avait donné des rois à sa cité natale d'Arezzo.¹⁸

Mais, dans cette réhabilitation de l'élément étrusque, le personnage de Mézence posait problème. Il était très marqué dans un sens négatif, clairement posé comme un "contempteur des dieux" : dans son cas une transformation dans un sens positif n'était guère envisageable. Et il était par ailleurs tellement ancré dans la tradition qu'on ne pouvait pas le passer sous silence.

Face à ce problème, le poète a adopté une solution élégante. Il a choisi de dissocier Mézence du reste de l'Étrurie, en faisant de lui un tyran haï de ses compatriotes et chassé par eux pour ses forfaits, de la même manière que les Romains avaient chassé leur propre tyran, Tarquin le Superbe. Désormais les connotations négatives du personnage ne pouvaient plus être mises au compte du peuple étrusque en général. Il n'était plus qu'une brebis galeuse dont les Toscans s'étaient fort heureusement débarrassés.

Mais, si on peut dire, cette brebis galeuse a été en même temps un bouc émissaire. Car Virgile ne s'est pas contenté de séparer son Mézence du reste du monde étrusque. Il l'a chargé des griefs qui étaient communément faits à l'encontre des Étrusques dans leur ensemble. Le poète a en effet accumulé sur son Mézence des accusations qui, ailleurs, visaient le peuple tyrrhénien en général. Désormais ces griefs deviennent des fautes personnelles de ce tyran, et elles n'engagent plus l'Étrurie en tant que telle. Au contraire, celle-ci, en chassant ce despote, a montré qu'elle les condamnait et réagissait comme il le fallait.

Nous avons déjà suggéré que, derrière Mézence, se profilait la figure de Tarquin le Superbe. La tyrannie, la cruauté qui en semblait être le nécessaire corollaire se focalisaient, pour un public romain, sur l'image du dernier roi de Rome – qui était un Étrusque. Avec son Mézence, Virgile prend sans doute acte de ce qu'il a existé des tyrans étrusques, à Caeré autant qu'à Rome. Mais on n'en saurait tenir rigueur aux Étrusques : tout aussi bien que les Romains qui ont établi le régime de *libertas* en 509 av. J.-C., ils ont su, en un noble sursaut, renverser le despote. Ils se sont montrés égaux aux Romains, et aux grands héros de l'*Urbs* qui ont été les pères fondateurs de la république.

La question du supplice infligé par Mézence à ses prisonniers montre encore plus clairement comment s'est fait ce travail de dédouanement des Étrusques à travers la figure du tyran. C'est là, il convient de le noter, le seul point précis qui soit évoqué à propos du comportement du personnage. Or on retrouve là un vieux grief fait aux Étrusques, qui traînait depuis longtemps dans la littérature grecque, puis la littérature latine.¹⁹ Du temps d'Aristote déjà, on racontait que les pirates tyrrhéniens se plaisaient à mettre à mort ceux qu'ils capturaient en ayant recours au supplice décrit par Virgile. C'était donc une preuve,

¹⁸ On connaît les compliments sur son origine royale que ses autres protégés Horace et Propertius adressent à Mécène (respectivement *Carmina*, 1,1,1 et 3,29,1 ; voir également Martial, 12,4,2).

¹⁹ Aristote, *Protreptique*, frag. 60 Rose = Jamblique, *Protreptique*, 8, Cicéron, *Hortensius*, frag. 90 Baiter = Augustin, *Contre Julien*, 4,15,78, Valère-Maxime, 9,2,10, Servius, *Commentaire à Virgile, Énéide*, 8,479 (et 8,487), *Histoire auguste, Vie de Macrin*, 12, Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, 1,7,4. Exposé complet de la question dans M. GRAS op. cit. 446-449.

au départ, de la cruauté non d'un tyran étrusque en particulier, mais des Étrusques en général. En en restreignant l'usage au seul Mézence, Virgile désarme l'accusation et s'appuie ainsi la base de la réputation de cruauté qui s'attachait à ce peuple.²⁰

Un autre point, dans ce supplice, mérite d'être relevé. Le reproche était fait aux pirates étrusques. Il entrait donc dans un aspect central de la polémique grecque à l'égard des Étrusques : aux yeux des Hellènes, ceux-ci étaient de dangereux pirates, multipliant leurs méfaits à l'encontre de paisibles navigateurs ou de populations côtières sans défense.²¹ Là aussi, le report sur le seul Mézence d'une accusation portée habituellement contre les Toscans dans leur ensemble a une claire fonction de réhabilitation. Ce supplice n'est plus le fait de pirates, les Étrusques ne sont plus ressentis comme un peuple de cruels coureurs des mers.

Cet aspect est d'autant plus sensible que Mézence est le roi de Caeré, donc d'une cité maritime, et à propos de laquelle le grief de piraterie était avancé. Nous avons eu l'occasion d'étudier le rôle que l'accusation de piraterie a joué dans la polémique qui s'est développée autour d'un événement qui a eu un grand retentissement en Grèce : le raid auquel Denys de Syracuse s'était livré en 384/383 av. J.-C. contre le sanctuaire de Pyrgi, aux portes de Caeré. Tout comme le passage de Strabon, 5,2,3 (220), insistant sur le fait que les Cérètes se sont toujours abstenus de la piraterie, Virgile, lorsqu'il reporte sur un seul Cérète, le tyran Mézence, la responsabilité du supplice qui était attribué aux pirates étrusques, se fait assurément l'écho de la réaction des intéressés – les Cérètes – devant cette accusation, qui avait été répandue par les milieux syracusains qui cherchaient à justifier l'attaque du tyran sicilien.²²

Nous rejoignons par là un autre élément qui a probablement contribué à la transformation du personnage de Mézence, qui a abouti à la figure classique de tyran que nous reconnaissons aujourd'hui en lui. Assurément, le modèle de Tarquin le Superbe est pour beaucoup dans cette caractérisation propre à Virgile. Mais la question de la piraterie aussi a dû jouer. Elle servait en effet depuis longtemps à fonder un rapprochement – on devrait plutôt dire un jeu de mots facile – entre le nom grec des Étrusques, Tyrrhènes, et le terme de "tyrans". Les Tyrrhènes, *Tyrrhènoi*, se seraient montrés tellement cruels dans leurs entreprises de piraterie qu'on en aurait tiré le nom des tyrans, *turannoi*. Cette

²⁰ Virgile cherche aussi sans doute à débarrasser les Étrusques de leur réputation de cruauté en la ramenant à ce seul exemple de comportement cruel. Il est sans doute le cas le plus célèbre, mais il existait d'autres occasions dans lesquelles la cruauté toscane se serait manifestée – comme lors du monstrueux sacrifice humain qui eut lieu en 358 av. J.-C. sur le forum de Tarquinia, au cours duquel trois cent huit prisonniers romains ont été mis à mort (Tite-Live, 8,15,9–10 ; cf. 19,3). Sur cet épisode, voir nos remarques dans "Sur un épisode sanglant des relations entre Rome et les cités étrusques : les massacres de prisonniers au cours de la guerre de 358/351", dans *La Rome des premiers siècles, légende et histoire. Table ronde en l'honneur de M. Pallottino*, Paris 1990 (Florence 1992), 37–46.

²¹ Sur la question, outre M. GRAS op. cit., on consultera M. Giuffrida IENTILE, *La pirateria tirrenica, momenti e fortuna*, Palerme–Rome 1983, et M. CRISTOFANI, *Gli Etruschi del mare*, Milan 1983.

²² Voir D. BRIQUEL, *Les Pélasges en Italie*, Rome 1984, 169–221.

explication du nom des tyrans est attestée depuis la fin du Ve siècle av. J.-C., avec le sophiste Hippias d'Élis, et a été diffusée par les historiens de l'Attique, les Atthidographes, notamment le dernier et le plus connu d'entre eux, Philochoros, qui vivait au IV^e siècle av. J.-C.²³ Mais on peut penser avec G. Colonna qu'elle est née en milieu syracusain. Le rapprochement se conçoit en effet mieux à partir de la forme dorienne du nom des Étrusques, *Turranoi*, avec une forme de suffixe en *-anoi*. Or c'est celle qui était en usage dans la métropole sicilienne, où on parlait un dialecte dorien. Ce sont donc vraisemblablement les Syracusains, rivaux des Étrusques pour le contrôle des mers baignant l'Italie, pour ce qu'on appelait la "thalassocratie" dans cette partie de la Méditerranée, qui auront imaginé cette mise en rapport des termes, qui associait l'image négative des tyrans à celle, déjà très dépréciative, des pirates étrusques.

*

Le Mézence de Virgile diffère donc sensiblement de ce qu'il était avant lui. C'est l'auteur de l'Énéide qui lui a conféré cette dimension de symbole de la tyrannie qu'il a assumée par la suite. Pour aboutir à ce résultat, le poète de Mantoue a accumulé sur lui les traits classiques du tyran, comme sa cruauté, le caractère militaire de son pouvoir, et il en a fait plus précisément un antécédent du tyran étrusque dont les Romains avaient eu à souffrir, Tarquin le Superbe. Mais cette transformation entraine dans une perspective plus générale : elle s'inscrivait dans l'entreprise de revalorisation du rôle des Étrusques dans la légende d'Énée à laquelle le *uates Etruscus* se livrait dans son épopée. C'est pourquoi on retrouve, concentrées sur la figure du Mézence virgilien, des accusations communément portées à l'encontre des Étrusques, mais qui n'apparaissaient pas jusque-là dans la tradition relative au roi de Caer ennemi du héros troyen. Mézence se voit ainsi chargé de toutes les fautes dont on accusait le peuple toscan, en particulier des forfaits qui étaient reprochés aux pirates tyrrhéniens. Il assume la fonction d'un bouc émissaire, et son éviction par ses compatriotes disculpe ceux-ci de tous les griefs qu'on pouvait leur faire.

Le Mézence virgilien est donc poussé au noir. Mais c'est dans le but de donner par là une image plus favorable du peuple étrusque que celle qui était habituellement la sienne. On assiste en fait à une entreprise de réhabilitation. Et celle-ci rejaille sur le personnage lui-même : cette figure, pourtant si négative, pourtant chargée de toutes les fautes du peuple, finit par devenir presque sympathique au moment de sa disparition. Jouant en effet habilement du contraste avec la figure éminemment positive qu'est son fils Lausus, Virgile laisse apparaître, au moment où Énée va mettre à mort le tyran et en débarrasser définitivement son peuple, un amour paternel inattendu chez un tel monstre. En ce moment ultime, il devient profondément humain, et la mort de ce despote honni réussit à émouvoir le lecteur.

²³ Voir Hippias, FGrHist, 6, Fr. 6 = Hypoth. Sophocl. O.R., Philochoros, FGrHist., 328, Fr. 100 = Schol. ad Luc. Catapl. 25, p. 52, 12 ; également Festus 485 L (et abrégé de Paul, 486 L), Etymologicum Magnum, 771, 55. Sur la question, G. COLONNA, *Talos Tyrannos*, dans *Civiltà arcaica dei Sabini nella valle del Tevere*, Rome 1977 (1979), III 129-137.

Mais on peut dire que ce retournement final a été préparé jusque dans la manière dont le poète s'y est pris pour élaborer son personnage de tyran. Macrobe le reprochait à Virgile, ce "contempteur des dieux" a perdu ce qui constituait le fondement réel de ce grief d'impiété, l'exigence qu'il avait portée sur les prémices des vendanges du Latium. L'auteur des *Saturnales* le soulignait, ses crimes sont ramenés à une dimension purement humaine : ce sont ceux des tyrans en général, ou ceux des pirates tyrrhéniens. Virgile tait complètement sa réclamation impie qui en faisait le rival de Jupiter. Sa faute n'est plus de l'ordre du sacrilège. Ce monstre, ramené à une dimension humaine jusque dans ses crimes, pourra finir presque racheté par une mort qui prend des allures d'expiation salvatrice.

TAMÁS ADAMIK

BEMERKUNGEN ZU HORAZ C. 3,4 (HORAZ UND HESIOD)

In der Satire 1,4 behauptet Horaz, daß er sich über seine geringe Begabung freue und deswegen selten und wenig schreibe. Man brauche sich vor ihm nicht zu fürchten, weil er nicht gefährlich sei. Er sei kein Dichter, denn der Dichter soll einen erhabenen Stil besitzen: *ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os / magna sonatorum, des nominis huius honorem* (1,4,43–44).¹ Ernst A. Schmidt wendet unsere „Aufmerksamkeit auf einen eigentümlichen Textbefund: auf das Fehlen der Musen in den Epoden und Satiren und auf ihr Vorhandensein in den Oden“.² Das Vorhandensein der Musen zeigt sich am offensichtlichsten in der Ode 3,4: sie erscheinen vom Dichter angerufen: *Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope melos* (3,4,1–2).³ Horaz redet konkret eine Muse, Kalliope an um ein langes Lied zu singen. Der Bitte folgend erscheint Kalliope gleich und der Dichter hört und sieht sie: *audire videor pios / errare per lucos, amoenae / quos et aquae subeunt et aerae* (3,4,6–8). Auch die Leser sollen Kalliopes Anwesenheit an der Länge des Gedichts erkennen: Kalliope hat Horazens Bitte erfüllt, sie hat den Dichter zu der längsten Ode inspiriert. Das heißt, Kalliope hat ihm *mentem diuiniorum atque os magna sonatorum* gegeben, das ihm zur Zeit der Satirendichtung fehlte.

Die Ode 3,4 gehört zum Zyklus jener politischen Lieder, die Horaz nach Actium, nach Octavians Heimkehr und Triumph im Jahre 29, beziehungsweise nach der Erhebung des *princeps* zum Augustus im Jahre 27 geschrieben hat: „Diese sechs Lieder, jedes selbständig und in sich abgeschlossen, sind nicht sechs Teile eines einheitlich komponierten Ganzen, sollen aber doch als zusammengehörig empfunden werden.“⁴ Der Dichter „predigt Abkehr von den Sünden der letzten Vergangenheit und der Gegenwart, Rückkehr zu der Väter Sittenstrenge, Aufopferung und Gottesfurcht“.⁵ Das Thema dieser Gedichte ist groß und erhaben, das *mentem divinum et os magna sonaturum* beansprucht, die ihm fehlten. Deswe-

¹ T. ADAMIK, *Probleme der Urbanität in den Satiren 1.4 und 1.10 von Horaz*, Acta Classica Univ. Scient. Debrecen. 29 (1993) 6.

² Ernst A. SCHMIDT, *Horaz und die Musen*, Acta Antiqua et Archaeologica, Supplementum IV, Szeged 1983, 28.

³ Ich zitiere Horazens Text aufgrund der Ausgabe von I. BORZSÁK, *Q. Horati Flacci Opera*. Editio St. BORZSÁK. Teubner: Leipzig 1984, 66–69.

⁴ A. KIESSLING, R. HEINZE, *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*. 12. unveränderte Auflage, Dublin–Zürich 1966, 248.

⁵ KIESSLING–HEINZE op. cit. 248.

gen hat er früher die großen Themen abgelehnt. Aber die Musen vermögen alles, hierfür ruft er sie zu Hilfe.

Damit wir besser verstehen, was die Musen vermögen, soll die Struktur von c. 3,4 näher untersucht werden. Die Ode besteht aus zwanzig Strophen. Die ersten zwei Strophen enthalten die Anrufung der Muse Kalliope und ihre Ankunft. Darauf folgt der zweite Teil (Stroph. 3–9.), in dem der Dichter erzählt, daß die Musen ihn von seiner Kindheit an verteidigt haben: *me fabulosae... / fronde nova puerum palumbes texere* / (3,4,8–12), und sie werden ihn allerorts hüten: *visam pharetratos Gelonos / et Scythicum inviolatus amnem*. István Borzsák betont in seinem Kommentar, daß das Wort *inviolatus* die Wirksamkeit des Schutzes der Musen hervorhebt.⁶ In dem dritten kurzen Teil informiert Horaz uns darüber, daß die Musen auch Caesar, d. h. Oktavian Augustus erquickten und ihm milden Rat geben: *vos Caesarem altum... / Pierio recreatis antro, / vos lene consilium et datis et dato / gaudetis almae* (10. Strophe und anderthalb Verse der 11. Strophe). An der vierten Stelle folgen die Titanomachie und die Gigantomachie, d. h. der Kampf der Titanen und der Giganten gegen Zeus und gegen die anderen Götter. Aber Zeus hat sie mit seinem Blitzschlag besiegt: *scimus ut impios / Titanas immanemque turbam / fulmine sustulerit caduco, / qui terram inertem, ... / divosque mortalisque turbas / imperio regit unus aequo* (Stroph. 11–16). Am Ende, im fünften Teil lesen wir die Belehrung, die aus den obigen folgt: *vis consili expers mole ruit sua* (v. 65) – „Kraft bar der Weisheit stürzt durch die eigne Wucht“,⁷ und der Dichter illustriert die Wahrheit dieser Aussage mit den Beispielen von Gyges, Orion, Tityos und Pirithous (Stroph. 17–20.), die wegen ihrer unbesonnenen Taten ewig in der Unterwelt büßen und leiden müssen.

*

Was die Interpretation des Gedichts betrifft, sind die Forscher im Großen und Ganzen mit der Botschaft des Gedichts einverstanden. „Von eigenen Erlebnissen und Empfindungen geht der Dichter aus: sie zeigen an einem Beispiel Wert und Würde der Poesie. Selbst ein Cäsar verdankt den Musen Erquickung und mehr als das, milden Rat“. Wie die Götter die rohe Wut der Himmelstürmer besiegt haben, „in gleicher Weise – das ist der von jedem zeitgenössischen Hörer empfundene Hintergrund des mythischen Gemäldes – hat Augustus' *vis temperata* die empörten Gewalten der Revolution gebändigt, die *vis consili expers* gebrochen und den Frevelmut bestraft“ – schreiben Kiessling und Heinze.⁸

In ähnlichem Geist wird das Gedicht von Karl Büchner interpretiert: „Sie reicht vom Kleinsten und Geringsten bis zum Höchsten, zu Caesar, ja zum Kampf der Giganten gegen Jupiter. Und überall wird das gleiche Gesetz gespürt, daß nämlich das Geistige und Musische schützt und überlegen ist, daß eine Ordnung überall waltet, die letztlich Frieden will.“ „Visionen nebeneinander gestellt, auf Letztesweisend, pindarisch unverbunden. Das Ge-

⁶ Horatius, *Ódák és epódoszok*. Auctores Latini XVIII (BORZSAK I. szerk.), Budapest 1975, 294.

⁷ *Die Gedichte des Horaz*. Lateinisch und deutsch. Nach Kayser, Nordenflycht und Burger herausgegeben von Hans FÄRBER. München 1954, 123.

⁸ KJESSLING–HEINZE op. cit. 271.

dicht interpretiert den Sieg des Augustus als Sieg der Ordnung über die Rebellion, ihn zurückführend – verpflichtend – auf das Musische.“⁹

Ebenso äußert sich Eckard Lefèvre, wobei er auf mehrere geschichtlichen Ereignisse hinweist: „In ihrem ersten Teil spricht Horaz von dem besonderen Schutz der Musen, unter dem er, der Dichter, stehe. In dem zweiten Teil geht es um Augustus, der – wie Jupiter die Titaten und Giganten – die Verursacher des Bürgerkriegs besiegt habe. (...) Horaz spielt darauf an, daß Octavian nach Actium das gewaltige Bürgerkriegsheer entließ und die Veteranen in Kolonien und Munizipien ansiedelte. Damit beendete er Mühsal und schaffte Ordnung. Entgegen dem harten Ringen des Bürgerkriegs verfolgte er einen milde(re)n Plan, *lene consilium*. Diesen gaben ihm die Musen ein, die «champions of order and peace against the forces of violence and destruction» (Fraenkel, 281¹⁰).“¹¹ Beachtenswert ist, wie Lefèvre über die *vis temperata* schreibt: „Die *vis temperata* entspricht dem Gedanken des Maßes, der zentral für Horaz’ Denken ist.“¹² Diesen Gedanken haben wir auch in seinem Hymnus auf Bacchus (2,19) beobachtet: „Horaz glaubt sich in den bacchischen Thiasos aufgenommen und stößt dessen Schrei aus. Er fühlt ehrfürchtigen Schauer und freudige Erregung und fürchtet, daß ihn der Enthusiasmus völlig der Besinnung beraube, darum bittet er Bacchus ihn zu verschonen: *euhoe, parce Liber / parce gravi metuende thyrsos!* (2,19,7–8)“¹³

Der zweite Punkt, womit – von Klingner an – fast alle Forscher einverstanden sind, ist Folgendes: Horaz hat dieses Gedicht unter Pindars Einfluß formuliert. Klingner schreibt im Jahre 1937: „Der Gedanke ...nähert sich der pindarischen Weise, an den konkret erfassten Dingen gedankenmächtig neue, unvorhergesehene Sinnbezüge zu erfahren und Verbindungen zu schlagen.“¹⁴ Eduard Fraenkel denkt ähnlich: „It is a recognized fact, and the evidence can be found in the commentaries, that *Descende caelo* is interspersed with reminiscences from various Pindaric poems. But it is even more important to realize that only the first Pythian ode influenced Horace’s poem in a deeper sense, since it not merely suggested some details but inspired the general plan of this great ode.“¹⁵ István Borzsák hat im Jahre 1961 dieser Ode einen Aufsatz gewidmet, in dem er besondere Bedeutung dem pindarischen Einfluß zuschreibt.¹⁶ Laut Gordon Williams können wir c. 3,4 aufgrund der ersten pythischen Ode des Pindar verstehen: „The clue to the understanding of this complex ode lies in its relationship to one of Pindar’s greatest victory-odes, Pythian 1.“¹⁷ Der Meinung

⁹ K. BÜCHNER, *Studien zur römischen Literatur. Band III. Horaz*, Wiesbaden 1962, 135.

¹⁰ S. Anm. 15.

¹¹ E. LEFÈVRE, *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*, München 1993, 167.

¹² E. LEFÈVRE op. cit. 168.

¹³ T. ADAMIK, *Horazens Hymnus auf Bacchus (2,19)*, in: Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag, Piliscsaba–Budapest 2001, 28.

¹⁴ Fr. KLINGNER, *Horazische Oden: Das Musengedicht*, in: *Römische Geisteswelt. Dritte Ausgabe*, München 1956, 368 (= Die Antike 1937).

¹⁵ E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1959 (1957), 276–277.

¹⁶ István BORZSÁK, *Descende caelo...*, *Antik Tanulmányok* 8 (1961) 46–47.

¹⁷ *The Third Book of Horace’s Odes*. Edited with translation and running commentary by G. WILLIAMS, Oxford 1996 (1969) 53.

R. O. A. M. Lyne's nach Horaz „learns to instruct morally, or to celebrate and vilify, not directly but indirectly, via myth or fable. We could see this as Pindarizing. In Pindar *Pythian* 1 the strategy of the poem *associates* the military successes of the tyrant Hiero and his family (46–57) with Zeus' mythical victory over the monster Typhos (15–28).“ „...Horace follows a similar course in *Ode* 3.4. He exploits association and substitution within an allusive structure ... – and in fact employs the same basic myth as Pindar.“¹⁸

*

Ich halte es aus mehreren Gründen für problematisch, in der Beurteilung von Horaz' c. 3,4 zu großen Einfluß der ersten pythischen Ode zuzuschreiben.

a) Pindars Ode wurde für den pythischen Wagensieg Hierons (im Jahre 474) gedichtet und bei einem öffentlichen Fest in dem zwei Jahre früher von ihm gegründeten Aetna vorgetragen. Pindar wollte in diesem Epinikion auch den Sieg des Hieron über die Etrusker in der Schlacht bei Himera rühmen. All dies ist wahr, aber Hieron war ein Tyrann, ein Gewaltherrscher, und diese Tatsache kann der Interpretation des Gedichts eine negative Konnotation geben. Schon Friedrich Mezger bezieht sich auf eine ähnlich kritische Interpretation: „Boeckh meint, Hieron solle dadurch ermahnt werden, nach seinen grossen Kriegsthaten die musische Künste zu pflegen und so den Dichtern Stoff zu geben seinen Namen durch das Lied unsterblich zu machen. ... Dies bestreitet Dissen, indem er hervorhebt, dass dem König wegen seiner Kriegsthaten Lob gezollt und keineswegs die kriegerische Beschäftigung, sondern nur der Mißbrauch seiner Macht widerrathen werde; der König solle sich von von Ungerechtigkeit und Grausamkeit ferne halten und über seinen Kriegsthaten die Pflege der friedlichen Künste nicht vernachlässigen.“¹⁹ Auch Albin Lesky weist bezüglich Pindar auf die Tyrannis des Hieron hin: „In Western starb Hieron im Jahre 466, und damit hatte die Stunde der sizilischen Tyrannis geschlagen. ... Pindars Ruhmeskranz hatte auch seine Dornen. Neider mißgönnten ihm seine sizilische Erfolge und tadelten ihn als Tyrannenfreund, der seine Heimat vernachlässige.“²⁰ Die Römer waren sich dessen bewußt, wie grausam die sizilische Tyrannis war. Cicero schreibt zum Beispiel bezüglich der Entstehung der Rhetorik: *Itaque ait Aristoteles, cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatae longo intervallo iudiciis repeterentur, tum primum ... artem et praecepta Siculos Coracem et Tisiam conscripsisse* (Brutus 46).

b) Auch Gordon Williams gibt zu, daß es große Unterschiede zwischen Pindars und Horazens Ode gibt. Von Pindar wird die Musik, von Horaz werden die Musen angeredet. Pindar schuf ein großangelegtes Chorlied, Horaz dagegen eine Ode in der Gattung der Personallryk. Die trivialen autobiographischen Einzelheiten – „trivial autobiographical details and even the name of his nurse – often gives offence to the commentator“²¹ – fehlen bei Pindar. Meiner Meinung nach können wir aus der ersten pythischen Ode ausgehend den Inhalt der horazischen Ode nicht ausreichend interpretieren. In bezug auf ihre Form und auf

¹⁸ R. O. A. M. LYNE, *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven–London 1995, 49–50.

¹⁹ FR. MEZGER, *Pindars Siegeslieder*, Leipzig 1880, 73–74.

²⁰ ALBIN LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1993 (1957/58), 229–230.

²¹ WILLIAMS op. cit. 53.

ihren Stil ist Pindars Einfluß wichtig. In dieser Hinsicht kann ich Vicente Cristóbal zustimmen, der Folgendes schreibt: „La técnica sociativa de experiencia personal, mitos, sentencias y elogios de un tercero es típicamente pindárica.“²² Daraus folgt, daß wir mit der Annahme der pindarischen Wirkung nicht alle Probleme der horazischen Ode erläutern können. Es sollte auch eine solche Quelle für diese Ode vorausgesetzt werden, die sowohl die autobiographischen Einzelheiten, als auch die Musenhilfe für Octavian Augustus erhelten kann. Wenn wir die unerwartete Erscheinung des Augustus in dieser Ode nur an und für sich, ohne irgendwelche Begründung betrachten, kann das Gedicht als schlimme Kriecherei wirken.

*

Auf eine solche Quelle haben schon Eckhard Lefèvre und R. O. A. M. Lyne kurz hingewiesen. Lefèvre meint: „Horaz hatte in diesem Gedicht einerseits Hesiods Konzeption vor Augen, daß die Musen den Königen milde Rede und gerechtes Urteil verleihen (Theog. 81–93), andererseits Pindars erste Pythische Ode, in der die Macht der Leier Apollons und der Musen gepriesen wird, die selbst die Götter besänftigt und vor der sich die Ungeheuer erschrecken.“²³ Lyne schreibt Folgendes: „The Muses ‘advise Caesar’. This picks up an idea explicit in Hesiod, and at play in Pindar *Pythean* 1 too, that just and enlightened rulers are guided by the Muses; the fact that they are so guided is the reason for their enlightenment.“²⁴ Lyne bemerkt in einer Fußnote,²⁵ daß Syndikus²⁶ auf Hesiod hinweist und Commager²⁷ in seinem Kommentar diese Stelle des Hesiod für wichtig hält.

Meiner Meinung nach gibt es mehrere Stellen in der Ode des Horaz, die mit der Hilfe des hesiodischen Textes erklärt werden können. Horaz redet Kalliope an, und er nennt sie *regina* (3,4,2). Auch Hesiod hebt Kalliope von den Musen hervor (Theog. 79–80)²⁸ – „Kalliope, die erste der Geburt nach unter den Musen, die die Könige und die Dichter begleitet.“²⁹ Imre Trencsényi-Waldapfel fragt: „Denn was hebt Kalliope über ihre Schwestern hinaus?“ und antwortet gleich: „Der Umstand, daß sie die ehrwürdigen ‘Könige’ begleitet. Diese ‘Begleitung’ kann auch bedeuten, daß Kalliope – die Muse der epischen Dichtung in der sich später festigenden Rollenverteilung der Musen – für ein Lied sorgt, das den Ruhm

²² Horacio, *Odas y Epodos*. Edición bilingüe de Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO y Vicente CRISTÓBAL. Introducción general, introducciones parciales e índice de Vicente Cristóbal. Tercera edición, Madrid 2000, 244–245; dieselbe Ansicht vertritt A. BARTOLOTTA, *Coincidenze compositive tra la quarta ode romana di Orazio e la prima „Pitica“ di Pindaro*, *Silenoi* 26 (2000) 3–12.

²³ LEFÈVRE op. cit. 168.

²⁴ LYNE op. cit. 52.

²⁵ LYNE op. cit. 52. n. 36.

²⁶ H. P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*. Darmstadt 1973, Bd. II 62, Anm. 69.

²⁷ S. COMMAGER, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven–London 1962, 195.

²⁸ Die *Theogonie* zitiere ich aufgrund der Ausgabe: *Hesiodi Theogonia opera et Dies Scutum* edidit Friedrich SOLMSEN, Oxford 1990 (1970).

²⁹ Cf. *Horace, Odes*. Edited with Introduction, Revised Text and Commentary by Kenneth QUINN. Bristol 1997 (1980) 250.

der der Achtung des Volkes würdigen Könige aufrechterhält.³⁰ Hans Schwabl betont auch die Wichtigkeit dessen, daß Kalliope mit den Königen in Beziehung steht: „Es ist ohne Zweifel richtig beobachtet, daß der letzte Vers des Katalogs der Musennamen (V. 80), mit dem eine Angabe über das Nahverhältnis der Kalliope zu den Königen gemacht wird, den Anknüpfungspunkt für den folgenden Abschnitt über Begnadung „zeusgenährt Könige“ durch die Musen bilden.“³¹ Aber auch die anderen Musen haben mit den Dichtern und Königen etwas zu tun:

Denn von der Musen Geschlecht und von dem Schützen Apollon
Stammen die Sänger auf Erden, die saitenspielenden Männer,
Könige aber von Zeus. Doch wen die Musen betreuen,
Der ist gesegnet, und süß entströmt seinen Lippen die Stimme (Theog. 94–97).³²

Aus den zitierten Versen des hesiodischen Proömiums können wir die erste Strophe der Ode 3,4 verstehen:

*Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu voce nunc mavis acuta
seu fidibus citharave Phoebi. (3,4,1–4)*

Hier erscheinen Kalliope und Phoebus ähnlich wie in den zitierten Versen des Hesiod. Aus dieser Tatsache folgt, daß Horaz von den Musen deswegen eben Kalliope, die Begleiterin der Könige ausgewählt hat, weil er von Anfang an Octavian Augustus rühmen wollte, d. h. mit der Erwähnung von Kalliope bereitet er das Erscheinen des Octavian vor:

*vos Caesarem altum, militia simul
fessas cohortes abdidit oppidis,
finire quaerentem labores
Pierio recreatis antro.

vos lene consilium et datis et dato
gaudetis almae... (3,4,37–42).*

In der Ode des Horaz hilft und schützt Kalliope Octavian und Horaz, das heißt, den *princeps* und den Dichter. Aber auch den Ausdruck *lene consilium* können wir auf Grund dieses Proömiums interpretieren: Die Musen geben die Begabung und die Macht den Königen das Volk mit sanftmütigen Worten (Theog. 90) zu überzeugen.

Auch der autobiographische Hinweis in der horazischen Ode hat sein Vorbild in Hesiod. Vom wichtigsten Ereignis seines Lebens hat Hesiod im Proömium seiner Theogonie berichtet. Als er auf dem Helikon Schafe weidete, nahen ihm die Musen. Ihre Stimme erweckte in ihm den Dichter:

³⁰ I. TRENCSENYI-WALDAPFEL, *Untersuchungen zur Religionsgeschichte*, Budapest 1966, 179.

³¹ H. SCHWABL, *Was lehren die hesiodischen Proömien über epische Technik?*, in: *Epik durch Jahrhunderte*, Internationale Konferenz, Szeged 2–4. Oktober 1997, herausgegeben von Ibolya Tar, Szeged 1998, 29.

³² W. KRANZ, *Geschichte der griechischen Literatur*, Leipzig 1958, 55.

Jene lehrten auch dem Hesiod schönen Gesang einst,
 Als er die Lämmer besorgt' an des heiligen Helikons Abhang.
 Also redeten mich die Göttinnen selber zuerst an,
 Sie, die olympischen Musen, des Ägiserschütterers Töchter (22–25).

Die Musen reden Hesiod an und machen ihn zum Dichter, indem sie ihn ein schönes Lied lehren (v. 22) und sie verleihen ihm einen Stab, „ein Gesproß frischgrünendes Lorbeers brechend“ (v. 30).³³ Den kleinen Horaz bedeckten die Tauben mit frischem Laub, mit heiligem Lorbeer und Myrtenlaub:

*me fabulosae Volture in Apulo
 nutricis extra limina Pulliae
 ludo fatigatumque somno
 fronde nova puerum palumbes
 texere,

 ut tuto ab atris corpore viperis
 dormire et ursis, ut premerer sacra
 lauroque conlataque myrto (3,4,9–19).*

Der Musenschutz wird in beiden Fällen anders dargestellt, dennoch verraten die Worte „frischer Laub, Lorbeer“, daß unser Dichter Hesiods Beschreibung vor seinen Augen hatte. Darauf hat schon Imre Trencsényi-Waldapfel hingewiesen: „Wen Zeus' Töchter bei der Geburt anblicken, dem gießen sie süßen Tau auf die Zunge, und aus seinem Munde fließen die Worte süß wie Honig (Theog. 81–84). Es stimmt zwar, daß der Dichter dies an dieser Stelle von den Königen sagt, die auch Lieblinge der Musen sind – später übertragen Kallimachos (Ep. XXI) und Horaz (Carm. IV, 3, 1) das heitere Bild auf den Dichter –, aber bereits Hesiod wiederholt etwas später in den wichtigsten Zügen das Bild auf den Dichter bezogen: von ihrem Mund fließt das süße Wort geradezu unermüdlich (Theog. 39–40).“³⁴ Hesiods Musen machen die Dichter unermüdlich, die des Horaz machen ihn unversehrt (*inviolatus* 3,4,36). „Hesiod bemerkt plötzlich im Zauber der überschwänglichen Schönheit der Landschaft, daß der Berg Helikon von den Musen bewohnt ist, sie sind es, die um die veilchenblaue Quelle tanzen“,³⁵ Horaz sieht sich im heiligen Hain umherschweifen: *audire et videor pios / errare per lucos, amoenae / quos et aquae subeunt et aurae* (3,4,5–7).

In der Ode des Horaz spielt die Titanomachie und die Gigantomachie eine *große* Rolle. Der Dichter beschreibt sie ausführlich, er benennt mehrere Titanen und Giganten dem Namen nach: Typhoeus, Mimas, Porphyryon, Rhoetus, Enceladus (3,4,42–64). Die Titanen sind das Göttergeschlecht mit Uranos an der Spitze, das von Jupiter und den Olympiern gestürzt und in die Unterwelt verbannt wurde. Die Giganten sind die riesengestaltige Söhne

³³ Den Stab haben die Musen Hesiod gegeben, vgl. D. LOSCALZO, *Il poeta non è un indovino: a proposito di Hes. Th. 31–2*, Hermes 131 (2003).

³⁴ TRENCSENÝI-WALDAPFEL op. cit. 170.

³⁵ TRENCSENÝI-WALDAPFEL op. cit. 164.

der Gaia und des Uranos, die in einer Schlacht den olympischen Göttern³⁶ unterlagen. Was Horaz über die Titanen sagt, gilt auch für die Giganten und umgekehrt.³⁷ In Pindars erster pythischen Ode ist nur über Typhon zu lesen, Pindar hat sich nämlich den Typhon vom Vesuv bis zum Aetna ausgestreckt unter der Erde vorgestellt: die ganze Gegend ist ja vulkanisch. Hesiod beschreibt dagegen den Kampf des Zeus gegen die Titaten (Theog. 617–735) und unter anderem das Ringen mit dem Ungeheuer Typhoeus (820–880). Wir können voraussetzen, daß Pindar Typhons Figur unter dem Einfluß des Hesiod dargestellt hat. Schon Imre Trencsényi-Waldapfel wies auf diesen Einfluß hin: „Pindaros, ein Landsmann, und in vieler Hinsicht auch ein Nachfolger Hesiods, betont in seiner ersten olympischen Ode gerade die bunte Mannigfaltigkeit des Mythos und setzt der 'Lüge' lediglich eine einzige Schranke: 'Es gebührt sich, daß der Sterbliche von den Göttern nur mit *schönen* Worten rede.'“³⁸ So können wir die Gigantomachie des Horaz mit der des Hesiod erhellen, wie Enzo Mandruzzato darauf hingewiesen hat: „La Titanomachia oraziana – motivo remoto, che ha la sua prima grande testimonianza nella *Teogonia* esiodea: vv. 664–735 – ha, ovviamente, un significato moderno ... e una sorta di appiattimento prospettico, che pone sullo stesso piano miti successivi dell'assalto di potenze terrestri al cielo.“³⁹

Die eigentümliche Beschreibung der Macht des Jupiter zeugt auch von Hesiods Einfluß:

...scimus, ut impios
 Titanas immanemque turbam
 fulmine sustulerit caduco,
 qui terram inertem, qui mare temperat
 ventosum et urbes regnaque tristia,
 divosque mortalisque turmas
 imperio regit unus aequo (3,4,42–48).

Die Verbform *scimus* verweist auf die Quellen der Gigantomachie und auf die der Macht des Jupiter. Unter diesen Quellen ist Hesiods *Theogonie* die wichtigste für Horaz. Hesiod beschreibt Zeus als den höchsten und gerechtesten Herrn des Weltalls. M. L. West schreibt über Hesiods Werke: „One characteristic that unites the two poems is Hesiod's religious attachment to Zeus as the great master of the world and overseer of justice. Zeus overcomes his elders and rivals in the Theogony by sheer physical force, but there is no doubt in Hesiod's mind that this was entirely good and right, and that Zeus has organized his universe justly and wisely.“⁴⁰ Horaz beschreibt Jupiter ebenfalls in diesem Sinn. Kiess-

³⁶ Vgl. *Quinto Orazio Flacco, Odi e Epodi*. Introduzione di TRAINA, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Milano 1998 (1985), 52–60.

³⁷ KIESSLING-HEINZE op. cit. 278: „Statt weiter bei Titanen und Aloidon zu verweilen, geht H. im neuen Gedanken zu den Giganten über: was von diesen gesagt wird, gilt auch für jene und umgekehrt.“

³⁸ TRENCSENÝI-WALDAFEL op. cit. 165.

³⁹ TRAINA-MANDRUZZATO op. cit. 502–503.

⁴⁰ *Hesiod: Theogony, Works and Days*. Translated with an Introduction and Notes by M. L. WEST, Oxford–New York 1988, Introduction xviii.

ling und Heinze verweisen darauf folgenderweise: „Daß Juppiter der einzige *παγκρατής* ist, wird dadurch zum Bewußtsein gebracht, daß die Prädikation an Stelle des Namens tritt. Seine Herrschaft ist ausgleichendes, ordnendes Weltregiment: hier noch stärker betont als in dem ähnlichen Enkomion I 12,14fg.“⁴¹ Kenneth Quinn stellt dasselbe fest: „An impressive assertion of the omnipotence of Jove.“⁴²

*

Als Schlussfolgerung kann es festgestellt werden, daß wir die Struktur und die Botschaft der Ode 3,4 des Horaz besser verstehen können, wenn wir neben Pindar auch Hesiod in unsere Untersuchungen einbeziehen.⁴³ In der Forschung ist dieser Aspekt – Horaz' Beziehung zu Hesiod – vernachlässigt; zum Beispiel weder Erich Burck, noch Alfonso Traina erwähnen ihn unter den griechischen Vorlagen des Horaz;⁴⁴ obwohl das Maß und die Inspiration der Musen für beide Dichter grundlegend waren. Horaz verweist auf Hesiod auch in c. 4,3,1–2⁴⁵ – das unterstreicht die Bedeutung des Zurückgreifens auf den griechischen Dichter.

⁴¹ KIESSLING–HEINZE op. cit. 277.

⁴² QUINN op. cit. 252.

⁴³ Vgl. FÄRBER op. cit. 287.

⁴⁴ KIESSLING–HEINZE op. cit. 600–603; TRAINA–MANDRUZZATO op. cit. 57–59.

⁴⁵ Auf Theog. v. 81, s. KIESSLING–HEINZE op. cit. 399; FÄRBER op. cit. 287.

KURT SMOLAK

UNTER DER OBERFLÄCHE ...
BEOBACHTUNGEN ZU HORAZ, CARM. 1,22 UND CATULL 45

Unter den neuzeitlichen Vertonungen horazischer Oden findet sich eine des bekannten Gedichtes 1,22 (*Integer vitae scelerisque purus*), die todernst ist und seinerzeit sogar als Trauerlied verwendet wurde. Sie stammt aus dem Jahr 1811 und geht auf den Arzt Friedrich Ferdinand Flemming zurück, war und ist infolge ihrer Aufnahme in das deutsche Kommerzbuch sehr populär und gibt den erhobenen Zeigefinger des deutschen Gymnasialhumanismus¹ trefflich wieder, widerspricht jedoch den Schlussworten des Gedichtes: *dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem*. Allein diese Worte widerraten einer Auffassung von einem durchgehend ernsten, moralisierenden Grundton des Gedichtes.² Paradoxerweise dürfte aber gerade eine derartiges Verständnis ursächlich dafür gewesen sein, dass carm. 1,22 in alle Schulanthologien Eingang gefunden hat, obwohl diese Ode, anders als vom Spätmittelalter an bis heute, in Spätantike, Früh- und Hochmittelalter kaum Beachtung gefunden hat,³ von einer Bezugnahme des Laktanz, div. inst. 5,17,18 auf die sententiösen Anfangsverse abgesehen. In den Horazparodien seiner Quirinalia nimmt Metellus von Tergernsee auf carm. 1,22 nicht Bezug.

Hier der Text nach der Ausgabe von S. Borzsák (Leipzig 1984):

*Integer vitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu,
nec venenatis grvida sagittis,*

¹ Dieser treffende Ausdruck wurde geprägt von E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern–München 1969⁷, 256.

² Auf dieses Problem des missverstandenen Ethos des Gedichtes hat zuletzt aufmerksam gemacht H. KRONES, *Horaz in der europäischen Musikgeschichte*, WHB 35 (1993) 40–66, dort 55f.; erstmals wies E. FRAENKEL, *Horaz*, Darmstadt 1963, 219 (dt. Übersetzung des englischen Originals *Horace*, Oxford 1957) darauf hin, dass die erste Strophe in deutschen (und, wie Spätere hinzufügten, auch in skandinavischen: s. R. G. M. NISBET–Margaret HUBBARD, *A Commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford 1970, 262) Gymnasien noch im 20. Jh. anlässlich von Totengedenkfeiern in der Aula gesungen wurde. — Dass die Ode nicht ‚todernst‘ aufzufassen ist, kann heute als *communis opinio* gelten, s. z. B. bereits S. COMMAGER, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven–London 1962, 132; P. CONNOR, *Horace's Lyric Poetry. The Force of Humor*, Victoria 1987, 31–36.

³ M.-B. QUINT, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt a. M.–Bern–New York–Paris 1988 (Studien zur Klassischen Philologie 39) erwähnt in ihrer gründlichen Zusammenstellung carm. 1,22 nirgendwo.

- Fusce, pharetra,*
 5 *sive per Syrtis iter aestuosas*
sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quae loca fabulosus
lambit Hydaspes.
- namque me silva lupus in Sabina,*
 10 *dum meam canto Lalagen et ultra*
terminum curis vagor expeditis,
fugit inermem,
-
- quale portentum neque militaris*
Daunias latis alit aesculetis,
 15 *nec Iubae tellus generat, leonum*
arida nutrix.
- pone me, nigris ubi nulla campis*
arbor aestiva recreatur aura,
quod latus mundi nebulae malusque
 20 *Iuppiter urget,*
- pone sub curru nimium propinqui*
solis in terra domibus negata:
dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.

Im Folgenden sollen einige Beobachtungen, die in Kommentaren und Sekundärliteratur nicht zu finden waren, die aber irgendwann an verborgener Stelle möglicherweise schon von irgendjemandem gemacht wurden, aufzeigen, dass dem Gedicht eine Spannung inne-wohnt,⁴ und zwar eine echte, nicht eine solche wie zwischen Trauergefang und süß lachendem Mädchen. Diese Spannung macht aber gerade den hellenistischen, wenn man so will, 'modernen' Reiz aus: die Spannung zwischen den tiefenst klingenden Anfangsworten und dem bereits zitierten Schluss, eine Spannung, die sich in semantischer Mehrschichtigkeit widerspiegelt. Dass die Anfangsworte trotzdem nicht ironisch gemeint sind, wie vermutet wurde, soll am Ende der vorliegenden Ausführungen kenntlich werden.⁵ *Ridere* und *loqui* einer geliebten „Plauderin“, Lalage, beides „sinnlich erfreuend“, *dulce*, sind es, die das

⁴ H.-P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz*, Bd. 1, Darmstadt² 1990 (Nachdruck 2001), 219–227, besonders 221f.; s. auch D. R. SHACKLETON BAILEY, *Profile of Horace*, London 1982, 46: „the transition from integer vitae to Lalage's lover leaves hiatus.“

⁵ Zur Interpretationsgeschichte einiges Material bei SYNDIKUS (o. Anm. 4) 220, Anm. 7; gegen R. HEINZES ursprüngliche Deutung des Gedichtanfangs als (leichte) Ironie (so noch KRONES [o. Anm. 2] 55) hat bereits R. REITZENSTEIN, *Philologische Kleinigkeiten*, Hermes 57 (1921) 357–365, dort 358–361 polemisiert (mit anderen Argumenten als den hier vorzubringenden); gegen eine moralisierende Auffassung spricht sich zurecht auch M. S. SANTIROCCO, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill–London 1986, 55 aus.

Gedicht von seinem Ende her erklären⁶ und den Leser in hellenistischer Weise zum nochmaligen Lesen, zum Genuss auf nächsthöherer Ebene einladen – ein Gegensatz zu der bewusst archaisch-blockartigen, keineswegs subtil gestalteten Komposition.⁷ Diese soll zunächst nachskizziert werden: Die Strophen 1 und 2 tragen eine allgemeine Feststellung vor, die auf hocharchaischen volkstümlichen Vorstellungen eines Kausalzusammenhangs zwischen persönlicher Moralität und äußeren Umständen beruht,⁸ noch ohne durch stoische Reflexion überhöht auf das ‚wahre‘ innere Glück abzielen: Dem anständigen Menschen drohe keinerlei Gefahr, gleichgültig, in wie gefährvollen Gegenden er sich befinde. Die Strophen 3 und 4 enthalten die konkrete Anwendung der allgemeinen Aussage auf den Dichter in einer bestimmten Situation, nämlich der potentiellen Gefährdung durch einen Wolf in freier Wildbahn und in unmittelbarer Umgebung seines Sabinerguts,⁹ das Geborgenheit schlechthin suggeriert. Aus dem begründenden Einleitungswort dieses Strophenpaares, *namque*,¹⁰ wird ersichtlich, dass die allgemeine Aussage der beiden Anfangsstrophen aus eben dieser persönlichen Erfahrung abgeleitet ist. Diese Verallgemeinerung, im Nachhinein durch *namque* begründet, wird ebenfalls im Nachhinein illustriert durch die Weite des angesprochenen geographischen Raumes, der den denkbar größten Gegensatz zum Wald beim Sabinergut bildet: Mauren, Syrten, Kaukasus und der ins Mythisch-Märchenhafte überführende indische Fluß *fabulosus* Hydaspes. Die Dimension der Ferne wird aber noch in Strophe 4 wieder aufgenommen. Über Daunias, dem vom Sabinerland bereits fernen, als Heimat des Dichters diesem aber innerlich nahestehenden Südosten Italiens, mit dem Attribut *militaris*, das an die Waffen der ersten Strophe gedanklich anschließt, schweifen die Gedanken wieder nach Mauretanien in Nordafrika, hier auffälligerweise mit einem zeithistorischen Bezug als Land des Juba umschrieben. Auf diesen gedanklichen Schienen bewegt sich das letzte Strophenpaar, 5 und 6, weiter: Es führt in den hohen Norden, entsprechend dem Kaukasus von Strophe 2, und schließlich, auf der Grund-

⁶ Dazu s. FRAENKEL (o. Anm. 2) 221.

⁷ W. WILI, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel 1948, 187 spricht von einer „fast harten Klassik des Aufbaus symmetrischer Entsprechung, die indessen durch den Ich-Ton, das Lokalkolorit und das Anekdotische der Erzählung eigenartig überdeckt wird.“

⁸ Bezeichnend für diese Auffassung ist die Frage der Jünger in der biblischen Perikope über den Blindgeborenen (Ioh. 9,2).

⁹ Über den Realitätsgehalt der Begegnung mit dem Wolf ist viel spekuliert worden (wie im Zusammenhang mit der Besteigung des Mont Ventoux durch Petrarca), FRAENKEL (o. Anm. 2) 220 bemühte sogar aktuelle Zeitungsberichte über Wolfsattacken im Zentralappennin; der Lyrik allein angemessen aber ist das Urteil von E. A. SCHMIDT, *Zwei Liebesgedichte Catulls (c. 7 und 51)*, WS 86 (1973) 91–104, dort 97 (wiederholt in: ders., *Zeit und Form. Dichtungen des Horaz*, Heidelberg 2002, 125, Anm. 15); ebenso SYNDIKUS (o. Anm. 4) 223; weitere, nicht auf die Faktizität der Wolfsbegegnung abzielende Urteile bei J. MCCORMICK, *Horace's Integer vitae*, CW 67 (1973/74) 28–33, dort 31; J. C. YARDLEY, *Horace and the Wolf*, Mnemos. ser. IV, 32 (1979) 333–337 (fragt in Ausarbeitung einer Anregung von SYNDIKUS [o. Anm. 4] 223 nicht nach der Faktizität, sondern nach der poetischen Funktion des Ereignisses); E. LEFÈVRE, *Epikur und der Wolf im Sabinerland*, Gedanken zu Horaz «arm.» I 22, GIF 29 (1977) 156–171; K. N. MCFARLANE, *„Integer Vitae“: A Wolf by the Ears*, CJ 77 (1981/82) 23–26.

¹⁰ Zu diesem Formtyp in der Lyrik s. FRAENKEL (o. Anm. 2) 185f.

lage einer Kontrastassoziation mit der bekannten Lehre von den Zonen der Erde, die beispielsweise auch in Ciceros *Somnium Scipionis* 6,20–22 erscheint,¹¹ in die heißen, unbewohnbaren Wüsten des äußersten Südens. Zum Unterschied von den inhaltlich korrespondierenden Strophen 1 und 2 sprechen die zwei letzten Strophen aber nicht allgemein-sententiös, sondern subjektiv von der Person des Dichters, der unbeirrt von möglichen äußeren Gefahren überall sein heiteres Geplauder hegt, seiner ‚reinen‘ Liebe nachgeht und dadurch in die Rolle des *integer* und *purus* eintritt. Die Strophen 5 und 6 fassen also die beiden vorangehenden Einheiten zusammen. In der Analyse der drei äußerlich strengen Zweierblöcke ist bereits kenntlich geworden, dass hellenistisch-subtile Bezüge innerhalb des Gedichts bestehen, das demnach unter seiner Oberfläche modern ist, eine Ausprägung jener Spannung zwischen ernstem, gnomenhaftem und daher allgemeinem Anfang und dem heiter-unbeschwerten-subjektiven Ende mit seinen Schlüsselwörtern *dulce*, *ridere* (dies wohl nach Catull. 51,6), *amare* und *Lalage*, „Geplauder“.

Dieser Schluss zwingt geradezu, in dem Gedicht nach Markierungszeichen der *dulce ridens*, *dulce loquens Lalage* zu suchen. Zunächst fällt auf, dass Horaz in einer Ode über eine andere lyrische Dichtung von ihm zu reflektieren scheint, nämlich sein Lied, das er sang beziehungsweise dichtete, als der Wolf vor ihm floh; dies ist ungewöhnlich; ebenso ist ungewöhnlich, dass er nicht Lalage apostrophiert, wie etwa Pyrrha in *carm.* 1,5 oder Leuconoe in *carm.* 1,11, sondern einen anderen Adressaten. Soll Lalage wirklich, auch in zweiter Lesung, eine Person oder besser gesagt nur eine Person sein? Der Name dieser Geliebten ist so nahe an dem Verb *λαλαγεῖν*, das Theokrit für das Gezitscher von Vögeln und das Zirpen von Grillen (5,48, 7,139), Cicero, *Att.* 9,18,3 nach Leonidas von Tarent, *Anth. Pal.* 10,1 für das ‚Geplauder‘ der den Frühling ankündigenden Schwalbe verwendet, beziehungsweise er ist in eben der von Horaz gebrauchten Substantivform *λαλαγή* so eindeutig für ‚Geplauder‘ bei Oppian, *Hal.* 1,135 belegt, dass in dem Satz *dum meam canto Lalagen* (10) das Objekt, eben Lalage, durchaus auch als inneres verstanden werden kann, als verhüllende Variation einer Aussage wie etwa *dum canto carmen meum dulce*.¹² Das würde bedeuten: Sein Dichten macht den Dichter unangreifbar, konkreter: die heitere Liebeslyrik verleiht überlegene Gelassenheit. Nun aber zu den angesprochenen Markierungszeichen derartiger Semantik unter der Oberfläche. Es scheint angesichts der oszillierenden Bedeutung von Lalage sinnvoll, die Suche bei den Eigennamen zu beginnen. Denn der topische Charakter etwa eines Katalogs gefährvoller Länder ist im Zusammenhang mit *carm.* 1,22 zwar längst erkannt, doch wurde die Art der individuellen Ausführung im Einzelnen noch nicht untersucht. Es ist nämlich keineswegs selbstverständlich, einen derartigen Katalog ausgerechnet mit dem Land der Mauren, Mauretania, dem heutigen Marokko, zu beginnen, noch dazu, wo neben den Wurfspießen, *iacula*, auch Giftpfeile genannt werden, die eher für Steppenvölker wie die Parther oder allenfalls die Skythen charakteristisch waren als für

¹¹ Dazu s. A. RONCONI, *Cicerone, Somnium Scipionis*, Florenz 1961, 120–126.

¹² Richtig erkannt von G. DAVIS, *The Literary Generic Dimension of Hor. C. 1 22*, *QUCC N. S.* 27, Nr. 3 (1987) 67–78, dort 67f. – Über die Beziehung des Namens zur griechischen Epigrammatik s. F. CITTÌ, *Il poeta e il lupo: L'Ode 1,22*, in: *Studi Oraziani. Tematica e intertestualità*, Bologna 2000, 127–137, dort 132 (mit reichen Literaturangaben).

Bewohner der Atlasregion: Bezeichnenderweise sind für den Historiker Herodian 1,15,2 die Parther die Pfeilschützen schlechthin, die Mauren aber ideale Speerwerfer. Vielleicht dachte Horaz an eben diese beiden für Mauren beziehungsweise Parther typischen Kriegstechniken, erwähnte aber allein die Mauren, denen dadurch auch der Kampf mit Giftpfeilen zugewiesen wird. Ein Erklärungsversuch für dieses Vorgehen: *Mauris* sollte einen sprachlichen Gegensatz zu dem vorangehenden (*sceleris*) *purus* abgeben; denn im Griechischen kann *μαυρός* für *ἄμαυρος*, „dunkel“ stehen, wie der Grammatiker Herodian 1,193 und Galen 18 (2),518 bezeugen; das Verb *μαυροῦν*, „dunkel machen“, findet sich gar schon bei Hesiod, Erga 325, Theognis 192 und Aischylos, Agamemnon 296. Die Setzung der Mauren an erster Stelle wäre somit ein literarischer Scherz unter der Oberfläche¹³ und ein raffinierter Vorverweis auf den Adressaten der Ode, dessen Namen ja nichts anderes ist als die lateinische Entsprechung zu *μαυρός*, Fuscus. Der als literarischer Feinschmecker bekannte, urbane (epist. 1,10,1 wird er ja als *urbis amator* angesprochen) Freund des Dichters, M. Aristius Fuscus, mochte Horaz diesen Scherz nicht übel genommen haben.¹⁴ Ein weiterer Hinweis auf unterschwellige Semantik könnte in dem Adoneus der zweiten Strophe enthalten sein, der den ersten Katalog der unwirtlichen, gefährlichen Länder beschließt: *lambit Hydaspes* (8). Dieser indische Fluss, der sein Attribut *fabulosus* wohl phantastischen Berichten über den Alexanderzug verdankt,¹⁵ wird hier in der lateinischen Literatur, soweit feststellbar, als erstes Gewässer mit dem metaphorisch gebrauchten Prädikatsverb *lambere* versehen, in der Klassik singulär; erst von der Nachklassik an finden sich weitere Belege, die mindestens teilweise direkt oder indirekt von der Horazstelle abhängen könnten.¹⁶ Dagegen wird *lambere* naturgemäß häufig von züngelnden Schlangen gebraucht.¹⁷ An einer spätlateinischen Belegstelle für die Verbindung mit dem Prädikatsverb *lambere* werden diese mit dem griechischen Fremdwort *hydri*, eigentlich „Wasserschlangen“, bezeichnet (Claudian. 17,169f.). Nun ist in dem exotischen Namen Hydaspes, laut dem Kommentar von Kiessling ein persisch-griechisches Mischwort, eine zweifache klangliche Möglichkeit angelegt, eine Assoziation mit Schlangen zu stiften, nämlich mittels des eben genannten

¹³ Bereits im Kommentar von A. KIESSLING–R. HEINZE. *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, Dublin–Zürich ¹⁰1960, wird zu *carm.* 1,22,6f. hervorgehoben, dass das ursprüngliche Epitheton des Schwarzen Meeres, *ἄελυος*, als *inhospitale*m auf das angrenzende Kaukasusgebirge übertragen ist, ohne dies jedoch als literarisches Spiel zu beurteilen. – Über den heiteren (und daher zu Scherzen offenen) Grundton des Gedichts äußert sich zuletzt auch MCFARLANE (o. Anm. 9), geht aber auf Sprachliches nicht ein.

¹⁴ Über ihn jetzt S. J. HARRISON, *Fuscus the Stoic. Horace Odes 1.22 and Epistles 1.10*, CQ N. S. 42 (1992) 543–547; das Mitschwingen der Bedeutung ‚dunkel‘ im Eigennamen hat bereits M. O. LEE, *Catullus in the Odes of Horace*, Ramus 4 (1975) 33–48, dort 39, erkannt, ohne jedoch den Zusammenhang mit *Mauris* (und nicht mit dem Gegensatzbegriff *purus*) wahrzunehmen.

¹⁵ Darüber A. KIESSLING RE IX, 1, 34–37; K. KARTTUNEN Der Neue Pauly 5, 773.

¹⁶ NISBET–HUBBARD (o. Anm. 2) z. St. wundern sich über den Gebrauch des Verbums, weil sie die Intention des Dichters nicht erkannt haben. – Zu Stellen mit *lambere* in Verbindung mit Gewässern s. ThIL 7, 2, 900, 55–75.

¹⁷ Zu *lambere* in Verbindung mit Schlangen s. ThIL 7, 2, 899, 2–14; zu allgemein formuliert Katherine OLSTEIN, *Horace's Integritas and the Geography of carm. 1.22*, GB 11 (1984) 113–120, dort 116: „some incredible animal“.

hydrus und mittels *aspis*, der griechischen Bezeichnung für die Schildnatter, besonders wenn man die der itazistischen nahestehende hellenistische Aussprache *Hydaspis* in Rechnung stellt. Beide griechischen Wörter für Schlange sind im Latein des 1. Jahrhunderts v. Chr. belegt, bei Cicero, *Nat. deor.* 3,47 beziehungsweise bei Vergil, *Georg.* 2,141. Der im fernen Indien sich ‚schlängelnde‘ *Hydaspes* bereitet durch sein mit sprachlichen Mitteln unterschwellig angedeutetes gefährliches, da schlangenhaftes Wesen das im Folgenden direkt genannte Untier vor, den Wolf, als heiliges Tier des Mars das Wildtier Italiens schlechthin. Wie im Fall von *Mauris* liefe die ‚Semantik unter der Oberfläche‘ über das Griechische, was ja auch für *Lalage* zutreffen würde, allerdings über Wörter, die im Latein bereits rezipiert waren. Gewiss: Dies lässt sich nicht stringent beweisen. Aber wenn die Wahl der Eigennamen nicht rein zufällig oder aus metrischen beziehungsweise euphonischen Gründen erfolgte – solche sind hier aber nicht zu erkennen –, dann ist eine mögliche Begründung wissenschaftlich noch immer akzeptabler als keine; überdies gäbe es schon auf den ersten Blick zwei ähnliche Fälle im ersten Odenbuch; freilich handelt es sich dabei um Personennamen: *Pyrrha* von *carm.* 1,5 hat eben helles, wohl rotblondes Haar (3f.: *Pyrrha ... cui flavam religas comam?* – wie in *carm.* 1,22, *Mauris*... *Fusce*, würde der Leser auf die wörtliche Bedeutung des griechischen Begriffs durch dessen nachgestellte lateinische Übersetzung aufmerksam gemacht werden), und *Leuconoe* von *carm.* 1,11 versucht eben mit hellem Geist, wenn auch vergeblich, die im Dunkel liegende Zukunft zu erforschen (*quaerere* und *scire* sind die Leitbegriffe des Gedichts).

Eine Stütze finden die bisher genannten Thesen innerhalb des Gedichts durch einen Eigennamen, der einmal mehr einer geographischen Periphrase dient. Wenn Mauretanien in der vierten Strophe just mit „Land des Juba“, *iubae tellus* (15), umschrieben wird, so mag dies auf die aktuelle Übertragung Mauretaniens an Juba II. durch Augustus nach dem Kantabrerkrieg der Jahre 26–25, also knapp vor der Veröffentlichung des ersten Odenbuchs, anspielen; wie aber die Apposition *leonum arida nutrix* (angelehnt an *Il.* 8,47¹⁸) nahe legt, soll der Eigenname Juba eine Assoziation zum Merkmal der Löwen schlechthin stiften, der Mähne, *iuba*. Die Tatsache, dass in den Fragmenten von Jubas naturkundlichem Werk über Afrika, *περὶ Λιβύης*, tatsächlich über Löwen gehandelt wurde,¹⁹ muss für Horaz keine Rolle gespielt haben. Die Homophonie des Eigennamens des afrikanischen Königs mit der Löwenmähne wird für die Übertragung der Metapher ‚Löwenmutter‘ von dem Gebiet des trojanischen Ida, worauf Citti (s. Anm. 18) aufmerksam macht, nach Mauretanien ursächlich gewesen sein; dem intellektuellen Reiz des zum Schmunzeln anregenden Sinnes unter der Oberfläche muss für das angenehm-heitere Geplauder, die *dulce ridens*, *dulce loquens Lalage*, das heißt für die Wirkung des Gedichts, der Vorrang eingeräumt werden, eines Produkts des kraft seiner Dichtung wie ein stoischer Weiser, jedoch ohne dessen Rigorismus, sondern mit epikureischer Gelassenheit über die äußeren Unbilden erhabenen Lyrikers

¹⁸ Weitere griechische Parallelen bei CITTI (o. Anm. 12) 134.

¹⁹ Darüber F. JACOBY, *RE* IX 2, 2384–2395, dort 2389f.

aus Liebe (zur Lyrik).²⁰ Es liegt hier eine sehr individuelle Anwendung eines Topos der römischen Liebesepikur vor.²¹ Die eigentliche, dauerhafte Geliebte, die rettende und beschützende Beatrice des Dichters, der im finsternen Wald vom Weg abgekommen war und sich einem gefährlichen Tier gegenüber sah, ist seine eigene hier sich heiter und geistvoll-witzig gerierende Muse. In höchst urbaner Weise deutet Horaz das im letzten Vers des Gedichtes an, wenn er zu dem sapphisch-catullischen, hier auf sprachlicher Ebene durchgeführten *dulce ridere* erklärend hinzufügt: *dulce loquentem*. Sapphos Agallis und Catulls Lesbia werden auf dieser Rezeptionsstufe zu einer Lalage, einer geliebten Kunst.

*

Um Liebesdichtung, um nicht gefährdetes Liebesglück und dessen sprachliche Vermittlung unter der Oberfläche der Wörter geht es auch in dem zweiten hier zu behandelnden Gedicht, auf das sich Horaz in *carm.* 1,22 bezieht, wie man längst beobachtet hat,²² wenngleich dieses von völlig anderem Charakter ist: Catulls 45. Gedicht, *Acmen Septimius, suos amores*.²³

Hier der Text der Ausgabe von W. Eisenhut (Leipzig 1983):

*Acmen Septimius suos amores
tenens in gremio: 'mea' inquit 'Acme,
ni te perdit amo atque amare porro
omnes sum assidue paratus annos,
5 quantum qui pote plurimum perire,
solus in Libya Indiaque tosta
caesio veniam obuius leoni.'
hoc ut dixit, Amor, sinistra ut ante,*

²⁰ Nicht überzeugend ist der Versuch von E. LEFÈVRE, *Epikur und der Wolf im Sabinerwald. Gedanken zu Horaz «carmen» I 22*, GIF 29 (1977) 156–171, die *integritas vitae* von den Bereichen ‚Dichtertum‘ und ‚Liebe‘ zu separieren.

²¹ Dazu s. SYNDIKUS (o. Anm. 4) 225 mit Literaturangaben in Anm. 28.

²² Darüber bereits H. J. MUNRO, *Criticism and Elucidation of Catullus*, Cambridge 1878, 237f., vgl. ferner M. O. LEE (o. Anm. 14), T. GARGIULO, *Echi catulliani in Orazio, carm. I 22*, RCCM 21–22 (1979/80) 77–82; drei Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gedichten sind evident: das Thema einer in die Zukunft weisenden Liebe (untypisch für horazische Oden), die exotische Geographie und zeitgeschichtliche Anspielungen; umso erstaunlicher ist es, dass Th. K. HUBBARD, *Horace and Catullus: The case of the suppressed precursor in Odes I.22 and I.32*, CW 94/1 (2000) 25–38, dort 32–36 meint, Horaz habe sich in *carm.* 1,22 nicht auf Catull 45 bezogen, sondern auf das Attisgedicht Anth. Pal. 6,220, um damit Catulls Attisidichtung (63) indirekt zu ‚korrigieren‘. – Allgemein zu Horaz *carm.* 1,22 und Catull s. A. TRAINA, *Orazio e Catullo* in: *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bd. 1, Bologna² 1986, J. C. FERNÁNDEZ CORTE, *El doble nacimiento de Lalage y Lesbia*, MD 34 (1995) 69–93. – Außer auf dieses Gedicht Catulls nimmt Horaz in *carm.* 1,22 auch auf die Gedichte 11 und 51 (s. o.) Bezug.

²³ Einige Literatur bei D. GAGLIARDI, *Un sogno ad occhi aperti (strutture e significato del c. 45 di Catullo)*, CCC 11,1 (1990) 64–73 Anm. 1 und 2.

dextra sternuit approbationem.

- 10 *at Acme leviter caput reflectens*
et dulcis pueri ebrios ocellos
illo purpureo ore saviata
'sic', inquit, 'mea vita, Septimille,
huic uni domino usque serviamus,
 15 *ut multo mihi maior acriorque*
ignis mollibus ardet in medullis.'
hoc ut dixit, Amor, sinistra ut ante,
dextra sternuit approbationem.

- nunc ab auspicio bono projecti*
 20 *mutuis animis amant amantur.*
unam Septimius misellus Acmen
mavult quam Syrias Britanniasque,
uno in Septimio fidelis Acme
facit delicias libidinisque.
 25 *quis ullos homines beatiores*
vidit, quis venerem auspicatiorem?

Der folgenden Interpretation seien erstens eine Feststellung Lord Byrons (Don Juan 1,43,3) über Catull im Allgemeinen und ein Satz von John Henderson über Catulls Kussgedichte im Besonderen vorausgeschickt: „Catullus scarcely has a decent poem“ beziehungsweise: „Referential opacity is the heart of erotic discourse“.²⁴ Zweitens: Wenn Catulls Passer-Gedichte, die Stücke 2 und 3, eine erotische Meta-Aussage haben, wie seit Martials Epigramm 11,6,12–16 immer wieder angenommen wurde,²⁵ dann darf ein entsprechender interpretatorischer Ansatz zumindest neben anderen Ansätzen auch für weitere Gedichte desselben Autors in Anspruch genommen werden, noch dazu für ein explizit erotisches, wie es 45 nun einmal ist. Handelt es sich wirklich um ein so naives Gedicht, wie etwa Syndikus

²⁴ J. HENDERSON, *Writing down Rome*, Oxford 1999, 77 (dort 69 das oben ausgeschriebene Byronzitat). – Um zu illustrieren, was gemeint ist, sei auf Goethes von Franz Schubert vertontes Gedicht ‚Heidenröslein‘ (Weimarer Gesamtausgabe, 1. Abtheilung, Bd. 1, 16 [1887]) verwiesen, das auf das sprachlich nicht verhüllende Liebesgedicht ‚Du gleichst wohl einem Rosenstock‘ (Leipzig 1545) zurückgeht; erwähnt sei auch ein sich an pubertierende Mädchen wendendes anonymes deutsches Stammbuchgedicht unbestimmten Alters (vermutlich aus dem 19. Jh.): „Es ist zu hüten nichts so schwer wie eines Mädgleins Aug‘./ Darum ihm auch gegeben ward ein Türlein zum Gebrauch. / Manch böse Ding‘ die kommen sacht und schleichen still sich ein: / Geschwind das Türlein zuge-macht, dann bleibt der Spiegel rein.“

²⁵ Dazu s. die Monographie von Marilyn B. SKINNER, *Catullus' Passer. The Arrangement of the Book of Polymetric Poems*, New York 1982, die *passer* für den Werktitel der polymetrischen Gedichtsammlung hält; Belege für die (auch im Deutschen mögliche) obszöne Verwendung des Wortes bietet I. K. HORVÁTH, *Catulli Veronensis liber. Discussion sur le livre de Catulle et les deux types de son lyrisme*, AAntHung 14 (1966) 141–173, dort 155f.

in seinem Kommentar vermutet,²⁶ um ein Gedicht über ein gewissermaßen unschuldiges Liebespaar wie die verliebten ‚Kinder‘ Amor und Psyche? Gewiss: an der Oberfläche geht es um emphatische Liebesschwüre eines jungen Paares. Doch wieder einmal ist es die sprachliche Ausformung dieses simplen Grundgedankens, die es nahe legt, das Gedicht unter die eher frivolen, nicht die derb-obszönen, in Catulls Œuvre einzureihen. Wie im Fall der zuvor behandelten Horazode scheint es auch für Catull 45 geboten, das Gedicht von seinem Ende her zu analysieren.

„Wer hat je glücklichere Menschen gesehen, wer je eine *venus auspicatior*?“ lauten die rhetorischen Fragen der letzten Sätze (25f.). Was kann unter *venus auspicatior* zu verstehen sein? Zunächst wird man natürlich in der eine gewisse Opposition ausdrückenden Nachbarschaft von *homines beatiores* und in Erinnerung an den personenhaft eingeführten Amor, dessen Niesen die Liebesschwüre bekräftigt, an die personale Göttin denken. Doch dies kann hier nicht die volle Bedeutung des Wortes sein, wahrscheinlich nicht einmal seine Hauptbedeutung. Denn das Attribut *auspicatior* beziehungsweise das adjektivische Perfektpartizip *auspicatus*, „unter günstigem Vorzeichen stehend“, womit an dieser Stelle Amors Niesen gemeint ist, wird in der antiken lateinischen Normalsprache nie im Zusammenhang mit Personen gebraucht.²⁷ Dieser Umstand legt es nahe, *venus* in der Ursprungsbedeutung des Wortes, das ja von seinem Bildungstypus her nichts Personales bezeichnet – man vergleiche etwa *genus* –, in der konkreten Bedeutung „Liebesvollzug“ aufzufassen. In dieser Bedeutung ist das Substantiv in der Literatur des 1. Jahrhunderts v. Chr. gut bezeugt, und zwar bei Lukrez 4,1270, in jenem Abschnitt also, in dem dieser über menschliche Fortpflanzung und Sexualität handelt: *venerem retractare* bezeichnet dort die lustvolle Erwidern der Bewegung des Mannes beim Sexualakt durch die Frau, was Lukrez übrigens wegen mutmaßlicher Minderung der Empfängnisbereitschaft nur Dirmen, aber nicht Ehefrauen gestatten will. Und in einer der direktesten erotischen Szenen der römischen Literatur, bei Apuleius, Met. 2,17, werden die erotischen Bewegungen der rittlings auf ihrem Liebhaber sitzenden Frau als „schwingende Venus“, *pendula venus*, bezeichnet. Auf die in dem Catullgedicht intendierte konkrete Bedeutung von *venus* können auch die beiden nicht personalen Objekte des Satzes hinweisen, der den beiden Schlussversen vorangeht: *Acme... facit delicias libidinisque*. Anders als die hilflose Paraphrase im Kommentar von Wilhelm

²⁶ H. P. SYNDIKUS, *Catull. Eine Interpretation. Erster Teil. Die kleinen Gedichte*, Darmstadt 1984, 236–239. Dieselbe Auffassung vertreten auch G. P. GOOLD, *Catullus*, London 1983, 244 („their indearing innocence is not spoiled by cynicism“) und der nicht in die Tiefe gehende Kommentar von J. GODWIN, *Catullus. The Shorter Poems*, Warminster 1999, 164f. Erstaunlicherweise sieht N. HOLZBERG, *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München 2002, 83 in der Schilderung des glücklichen Paares in 45 nur einen Kontrast zu den Lesbia-Gedichten, ohne auf die Doppeldeutigkeiten aufmerksam zu machen, obwohl er diese für die Passer-Gedichte selbstverständlich annimmt (61–65) und fünf Kapitel dem Phänomen des ‚Versteckens‘ in der catullischen Liebesdichtung widmet (39–57).

²⁷ Nicht überzeugend ist die Ansicht von Rachel KITZINGER, *Reading Catullus*, CJ 87 (1991/92) 207–217, dort 213f., die *venus (Venus) auspicatior* für doppeldeutig, aktivisch und passivisch, hält („favourable Venus“ beziehungsweise „more favoured love“), wie in ihren Augen überhaupt das ganze Gedicht ein einziges Verwirrspiel darstellt.

Kroll,²⁸ „mit ihm treibt sie verliebten Unfug“, und des Sinnes des Satzes vielleicht deutlicher gewahr als der Übersetzer Otto Weinreich („sucht Acme nur in ihm ihre Lust und Liebeswonne“)²⁹ bemerkte bereits 1908 der schulmeisterliche, etwas kauzige Catull-Erklärer Gustav Friedrich zu der Stelle: „ist gar nicht harmlos“.³⁰ *Facere* ist nämlich wie *factum* in der erotischen Sprache eine wohl aus dem Alltagsidiom übernommene euphemistische Bezeichnung für den Sexualakt, z. B. bei Petron 87,9 (bezeichnenderweise euphemistisch objektiv).³¹ Man denke auch an die romanischen Ausdrücke ‚faire l’amour‘ beziehungsweise ‚fare l’amore‘. Dieser sinnlichen Deutung widerspricht nicht die Aussage von Vers 20, *mutuis animis amant amantur*: An eine Seelenfreundschaft ist hier gewiß nicht gedacht. Dagegen zeigen Parallelen hinlänglich klar, in welchem Vorstellungsbereich sich die Diktion Catulls bewegt. Petron 79,7 beschreibt in einem phaläzeischen Gedicht die Liebesvereinigung von Encolpius und seinem Knaben Giton unter anderen mit folgenden Worten: *transfudimus hinc et hinc labellis / errantes animas*.³² Auch hier ist die schon erwähnte Liebesszene bei Apuleius zu zitieren: Nach mehreren Liebesvereinigungen sinken Lucius und Photis erschöpft hin: *Simul ambo corruimus inter mutuos complexus animas anhelantes*. Dies klingt beinahe wie ein Echo des Catullverses. Nähert man sich dem Gedichtanfang weiter im Rückwärtsgang, so weist bereits der Liebesschwur der Acme auf die Sinnlichkeit dieser Liebesbeziehung voraus: *multo mihi maior acriorque / ignis mollibus ardet in medullis* (15f.). Dies ist eine klare, in eindeutige Richtungweisende Steigerung gegenüber dem pathetischen Schwur des Septimius, er wolle, falls er seinen Liebesschwur brechen sollte, in gefährvollen Ländern, Afrika und Indien, allein einen Löwen treffen – ein unrealistisch wirkender Schwur im Vergleich mit Acmes sehr konkreten Aussagen über ihr Liebesverlangen, welches sie nach dem vierfachen günstigen Vorzeichen dann in der letzten Strophe ja an Septimius auslebt.

²⁸ W. KROLL, *C. Valerius Catullus*, Leipzig–Berlin³ 1939, 85.

²⁹ Zuletzt als dtv-Ausgabe erschienen München 1974.

³⁰ W. FRIEDRICH, *Catulli Veronensis liber*, Leipzig–Berlin 1908, 225; FRIEDRICH trifft hier durch die Beibringung einer Parallelpassage aus Ov. Am. 3,14,17–26 das Richtige, ohne es auszusprechen. Die dort geschilderte Szene ist eindeutig; es fallen die Begriffe *Venus* und *amor*, darüber hinaus wird eine Zahl angegeben, *mille* (über ihre Bedeutung s. im Folgenden).

³¹ KROLL (o. Anm. 28) wundert sich über den Gebrauch von *in* (er erwartet *cum*); doch gerade *in* nimmt die Präposition des Gedichtanfangs auf, *in (gremio)*, und führt die erotische Situation in ein weiter fortgeschrittenes Stadium; es sollte vielleicht eine Assoziation zu der *pendula venus*, von der Apul. Met. 2,17 spricht, gestiftet werden, vgl. dort (*Photis*) *super me sensim residens*. – D. F. S. THOMSON, *Catullus*, Toronto–Buffalo–London 1997, 318 verweist zu *in* mit der Bedeutung „in relation to‘ of a love attachment“ auf zwei weitere Catullstellen, 61,97f. und 64,98; zumindest an der erstgenannten könnte eine ähnlich erotische Konnotation mitschwingen, wie sie hier vermutet wird.

³² Grundtext für diesen Typ päderastischer Epigramme ist das Platon zugeschriebene Monodistichon auf Agathon (Anth. Pal. 5,78); dessen hohen Bekanntheitsgrad beweist Gell. 19,11,2f., der eine erweiternde lateinische Nachdichtung in jambischen Dimetern überliefert, die ihrerseits von Macr. Sat. 2,2,15–17 zusammen mit dem griechischen Epigramm zitiert wird.

Nun eine Beobachtung zu eben diesem günstigen Vorzeichen, dem Niesen Amors, dem in der Sekundärliteratur am intensivsten behandelten Detail des Gedichtes.³³ Bekanntermaßen gilt diese körperliche Reaktion im Volksglauben weltweit als Bekräftigung oder Bestätigung und wird, da dem persönlichen Willen entzogen, zum Bereich des Numinosen in Beziehung gesetzt.³⁴ Auch im Deutschen kann man auf ein Niesen des Gesprächspartners mit den Worten: ‚Helf’ Gott, dass es wahr ist‘ (sc. was du sagst oder dir wünschst) reagieren. Die Grundlage für diese Funktion des Niesens (mit mehr oder weniger austretendem Nasenschleim) liegt, wie es scheint, zumindest auch in dessen Stellvertreterfunktion für die Ejakulation des lebensspendenden und daher positiv besetzten männlichen Samens. Ein expliziter literarischer Beleg für diesen Konnex findet sich ausserhalb des antikeuropäischen Kulturkreises, auf den die glückverheißende Bedeutung dieses physiologischen Vorgangs ja nicht beschränkt ist: In dem indisch-persisch-türkischen sogenannten Papageienbuch, einem mittelalterlichen Fabel- und Novellenzyklus, eröffnet der Kater Tschâpik Dest, der sich um eine Anstellung als Mäusefänger am Hof des Löwen bewirbt, dem König der Tiere in schmeichelnder, rhythmisierter Rede, dass das Geschlecht der Katzen königlichen Ursprungs sei. Als nämlich auf der Arche Noas die Mäuse zur Plage wurden, brachte dieser auf göttliches Geheiß den Löwen zum Niesen, worauf dessen Nasenlöchern (d. h. dessen Nasenschleim) das erste Katzenpaar entsprungen sei. Das erkläre die offensichtliche Verwandtschaft von Löwen und Hauskatzen.³⁵ Sicher fehlte Catull das antiquarische Wissen um diesen möglichen Ursprung der ominösen Bedeutung des Niesens, die für die Antike ja schon in der Odyssee 17,539 belegt ist. Doch ließ sich der Akt des Niesens unschwer spontan als Analogon zu dem sexuellen Orgasmus, und zwar sowohl hinsichtlich der männlichen wie der weiblichen Reaktion, verstehen, falls dies, wie im vorliegenden Gedicht, vom weiteren Kontext her suggeriert wurde. Ein ähnlicher Unterton scheint übrigens einmal mehr an einer Petronstelle (98,4) vorzuliegen, an der das verräterische dreimalige Niesen just des Lustknaben Giton, das als göttlich gelenkt dargestellt wird, durch Nachbarbegriffe wie *grabatum concutere*³⁶ und *excutere*³⁷ ein ganz bestimmtes Flair erhält, und besonders Apuleius, Met. 9,25: Dort niest der Liebhaber der Gattin des Walkers

³³ Eine bibliographische Zusammenstellung älterer Literatur bietet F. WILLIAMS, *Amor's head-cold (FRIGUS in Catullus 45)*, CJ 83 (1987/88) 128–132, Anm. 1; für die Zeit danach s. Anm. 36. — WILLIAMS' eigene, überspitzte Interpretation, Amors Niesen sei als Warnung vor zu großer Zuversicht in der Liebe zu verstehen, wird vom Text nicht getragen.

³⁴ Immer noch heranzuziehen ist die Materialsammlung von A. S. PEASE, *The Omen of Sneezing*, CPh 6 (1911) 249–443.

³⁵ TUTI-NAMEH, *Das Papageienbuch*, München 1993 (manesse im dtv), 214 (deutsche Übersetzung von G. ROSEN nach der türkischen Fassung).

³⁶ Vgl. Apul. Met. 2,7, wo sich die bereits mehrfach zitierte Magd Photis ihrem künftigen Liebhaber gegenüber rühmt: *et ollam et lectulum suave quatere novi*.

³⁷ Dieses Verb ist auffälligerweise im Zusammenhang mit dem Schnutzen der Nase belegt: Pers. 1,118 spricht in Anlehnung an Hor. Sat. 1,6,5 (*naso suspendis adunco*) und Sat. 1,4,6 *emunctae naris* (Charakterisierung des Lucilius) gerade in der Charakterisierung der horazischen Satirendichtung unter Verwendung eines wahrscheinlich gebräuchlicheren Synonyms (vgl. Quint. Inst. 11,3,80) von *excusso populum suspendere naso*.

mehrmals, nachdem die beiden in ihrem Liebesspiel durch das Kommen des Gatten unterbrochen worden waren und der Ehebrecher sich eilig versteckt hatte. Wohl nicht zufällig wird in einem griechischen Epigramm des Markos Argentarios (Anth. Pal. 6,333,1f.) das dreimalige (!) – darüber im Folgenden – ‚Niesen‘ der Lampe (vgl. Ov. Epist. 18,151) als gutes Omen für das baldige Eintreffen einer schönen Frau „im Schlafzimmer“, εἰς θαλάμους, interpretiert.³⁸ Dass im Gedicht Catulls das zustimmende Niesen Amors jeweils von beiden Seiten, von links und von rechts, von der Seite des Mannes und jener der Frau aus erfolgt – wie immer man die vieldiskutierte Stelle auch interpungieren mag –, erklärt sich bei Annahme einer ominösen, auf die Zukunft der von Liebeslust bestimmten Beziehung weisenden Stellvertretungsfunktion für die körperlichen Vorgänge bei einem sexuellen Höhepunkt beider Liebender zwanglos, ja auf natürlichem Weg als *bonum auspicium*.³⁹ Dass dem ‚Niesen der Liebe‘ ebenso glühende Liebesbeteuerungen, Küsse und trunkene Augen vorangehen wie bei Apuleius, Met. 10,22, der Liebesvereinigung des noch nicht in seine menschliche Gestalt zurückverwandelten Lucius mit einer fordernden Dame aus Korinth, kann nicht verwundern.

Auch wenn man der vorgetragenen Interpretation des Niesens nicht zustimmt, bleiben Hinweise auf eine unter der Oberfläche liegende Semantik im Text übrig, und zwar – jetzt ist die retrograde Analyse am Anfang des Gedichts angekommen – in den gleich an den Beginn des ersten Verses gesetzten Eigennamen *Acmen Septimius*. Wer ist Septimius?⁴⁰ Zum Unterschied von den meisten anderen Namen von Freunden Catulls kehrt er sonst im Werk des Dichters nicht wieder, die Kommentare sind ratlos. Ist er eine reale Person? Solche werden aber gerade in erotischen Gedichten üblicherweise von Catull persönlich als Adressaten angesprochen, so Flavius im sechsten, Aurelius im fünfzehnten und Cato in sechshundfünfzigsten Gedicht. Oder sollte der von einer Zahl, *septem*, abgeleitete Eigennamen in dem auf dauernde Liebesfreuden abzielenden Gedicht – *amare porro* sagt Septimius (3), *huic uni domino usque serviamus* erwidert Acme (14)⁴¹ – sollte der Name eine Bedeu-

³⁸ Zitiert von PEASE (o. Anm. 34) 442.

³⁹ Wenig überzeugend ist die Interpretation des Niesens von links und von rechts durch H. TRÄNKLE, *Catulls Septimius- und Acmededicht (c. 45)*, in: Antidosis (Festschrift für W. Kraus), Wien 1972, 425–436, dort 429–434, der in der Angabe der linken Seite eine Andeutung einer früheren, gescheiterten Beziehung der beiden Liebenden erkennen möchte, die jetzt wieder zu einander gefunden hätten. Dies wurde mit leichter Modifikation aufgenommen von D. KEYER, *Amors Niesen bei Catull (Cat. 45,8–9; 17–18)*, Hyperboreus 8 (2002) 294–301 (russisch mit deutscher Zusammenfassung). – Nicht nachvollziehbar ist ferner die Interpretation von E. FRUEH, „*Sinistra Ut Ante Dextra*“: *Reading Catullus 45*, CW 84 (1990/91) 15–21, dort 17, das Niesen Amors sei ein Reflex des donnernden Jupiter. – Ebenso wenig erhellend ist die Textgestaltung (samt Begründung) der fraglichen Verse von A. S. GRATWICK, *Those Sneezes: Catullus 45.8–9, 17–18*, CPh 87 (1992) 234–240.

⁴⁰ Nicht überzeugend ist der Versuch von J. FERGUSON, *Catullus*, Kansas 1985, 129, die Person mittels des Ethos der in ihrem Namen enthaltenen Konsonanten zu charakterisieren.

⁴¹ Das Adverb *usque* steht nicht in Widerspruch zu der Beteuerung der beiden folgenden Verse, wie KITZINGER (o. Anm. 27) 213 meint und zu der nicht nachvollziehbaren Schlussfolgerung gelangt: „The poem describes for us passionate distress rather than happiness“.

tung unter der Oberfläche haben, im Sinn von Hendersons ‚Catullus by numbers‘,⁴² noch dazu, wo doch in seiner Koseform in Vers 15, *Septimille*, eine weitere Zahl anklingt, *mille*, eine Zahl, die bekanntlich in Catulls Kussgedichten eine so wichtige Rolle spielt, und zwar in jenen an Lesbia (5 und 7) ebenso wie in 48 an Iuuentius. In diesem findet sich übrigens auch zweimal das Adverb *usque* (2. 3), an der zweiten Stelle sogar in der Wortgruppe *usque ad milia trecenta*. Wenn dagegen in 45 durch die Koseform des Männernamens die Assoziation zu siebentausesend, *septem milia*, gestiftet wird, so könnte dies, wie *milia trecenta*, einer allgemeinen Zahlenangabe im Sinn von ‚unzählig‘ entsprechen. *Septem milia* sagt Plautus, Mil. 46 für eine unbestimmt große Menschenmenge. In erotographischem Kontext ist zwar zumeist die Dreizahl die Norm für aufeinander folgende Liebesvereinigungen – so in einem zeitlich nicht fixierbaren Gedicht der Salmasianischen Anthologie, *Ad amicam* (Nr. 382 Shackleton Bailey), das mit der Zahl *mille* einsetzt (*post mille amplexus*) und in dem der Mann seiner Geliebten für die kommende Nacht drei weitere Vereinigungen verspricht, sofern sie jetzt nicht mehr als drei fordere (*nec volo plus cupias*). Man bedenke, dass auch Acme mit den Worten *multo mihi maior acriorque ignis mollibus ardet in medullis* fordernd auftritt und mit dem Adjektiv *mollibus* vielleicht sogar ihre erotische Bereitschaft andeutet. Ferner: In der frivolen Anekdote vom Knaben aus Pergamon lässt Petron 87,9 diesen von seinem bereits erschöpften Liebhaber eine vierte Vereinigung in einer Nacht fordern, und noch in der mittellateinischen Vagantenlyrik wird das dreifache Aufwallen der Charybdis, von dem Isidor von Sevilla, Orig. 18,13 berichtet, als Chiffre für dreimaligen Sexualakt in Folge verwendet.⁴³ Catull selbst fordert 32,8 von Ipsitilla sogar *novem continuas fututiones*, also das Quadrat von drei, zur mittäglichen Stunde, und Ovid gibt, vielleicht in Catulls Nachfolge, dessen Schäferstündchen zu Mittag er ja ebenfalls nachahmte (Am. 1,5), ausgerechnet in der Impotenzelegie großsprecherisch an, sich einmal auf Drängen Corinnas (auch hier ist also wie bei Petron und in dem Anthologie-Epigramm der passive Partner der fordernde) zu neun Liebesakten gesteigert zu haben (Am. 3,7,26). In Hinblick auf die verallgemeinernde Funktion der Zahl siebentausesend läge in Septimius beziehungsweise Septimillus eine beabsichtigte Verfremdung der erotographischen Dreizahl vor, eine Verfremdung, die möglicherweise mit dem Namen eines realen Septimius zu tun hat, deren Aussage aber aus dem Sinnzusammenhang des Gedichts und dem für Liebesdichtung signifikanten *mille* leicht erkennbar wäre, und dies beim zweiten Lesen sofort am Anfang. Denn der literarisch sonst nicht belegte, epigraphisch aber gut bezeugte griechische Name unfreier oder freigelassener Frauen, Acme, der in den Inschriften auch mit vulgärer Anaptyxe als Acume oder Acumis erscheint⁴⁴ und soviel wie Jugendblüte bedeuten muss, dieser Name kann auch in der Bedeutung ‚Steigerung‘, ‚Höhepunkt‘ verstanden werden.⁴⁵ Im griechischen Liebesroman des Achilleus Tatios, Leukippe und Kleitophon,

⁴² HENDERSON (o. Anm. 24) 69–92.

⁴³ Es handelt sich um das Gedicht *Usus vite veteris*, ed. P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyrik*, Oxford 1968², 369–374; zur Interpretation s. K. SMOLAK, *Bemerkungen zu zwei mittellateinischen Liebesgedichten*, WS 97 (1984) 203–215, dort 209.

⁴⁴ Belege bietet ThIL 1, 417, 55–81.

⁴⁵ GODWIN (o. Anm. 26) 164 macht als erster auf die Bedeutung des griechischen Namens aufmerksam („she is ‚the tops‘“), ohne die ‚tops‘ allerdings auf die Liebesvereinigung zu beziehen.

wird der Höhepunkt der Liebesvereinigung einmal als τῆς Ἀφροδίτης ἀκμή bezeichnet (2,37,8) – man denke an *Acme* und *venerem* in den rahmenden Versen des Catullgedichts.⁴⁶ So gesehen wäre dieses eine elegante, nur an der Oberfläche naive Ausführung eines simplen erotographischen Schemas, das der schon so oft zitierte Apuleius im zweiten Buch seines Eselsromans gröber und direkter präsentiert: Durch eindeutiges körperliches Verhalten (*tenens in gremio* beziehungsweise Zurückschlagen der eigenen Tunika) unterstützte Ansage des sterblich verliebten Mannes – er wird bei Catull (21) und bei Apuleius (Met. 2,7) mit dem Attribut *misellus* versehen –, bereitwilliges, durch eindeutige Handlungen (10 und 12: *leviter caput reflectens*, *saviata* beziehungsweise Ablegen der Kleider und kokette Selbststilisierung als *Venus pudica*!) und Worte signalisiertes Einverständnis der Frau – die bei beiden Autoren über ‚Feuer‘ verfügt (15f. bzw. Met. 2,7) –, prompte Befriedigung des wechselseitigen Verlangens durch (wiederholten) Liebesvollzug. Die Situation bei Apuleius zielt von vornherein nicht auf eine dauerhafte Liebesbeziehung ab: Einer solchen widerspricht allein der unterschiedliche soziale Rang der beiden Partner. Für Lucius, einen freien jungen Mann auf Kavaliertour, und die junge, in Liebesdingen sehr erfahrene Magd Photis, sicher eine Unfreie, zählt allein die Gegenwart, es ist auch nie von einer weiteren Perspektive die Rede. Auf denselben sozialen Unterschied weisen auch die Namen in dem Gedicht Catulls. Sollte in der Spannung, die sich aus diesem Umstand und der in Aussicht genommenen Dauerhaftigkeit der Liebesbeziehung ein zusätzlicher Reiz des kleinen Stücks erotischer Lyrik liegen? Dass der afrikanische Archaist des 2. Jahrhunderts n. Chr. den ‚Neuerer‘ des 1. Jahrhunderts v. Chr. als Inspirationsquelle verwendet hätte, ist freilich nicht anzunehmen, wohl aber wäre er im Stande gewesen, den Neoteriker besser zu verstehen als so manche gelehrte Kommentatoren des vergangenen Jahrhunderts.

⁴⁶ Akzeptiert man die erotischen Konnotationen der Eigennamen, kann dies auch für die übrigen Wörter des Einleitungsverses gelten, von *in* abgesehen, das erst in Vers 23 seine weiterführende Sinngebung findet (s. o. Anm. 31); zu *tenere in gremio* vgl. Plaut. Bacch. 478 (Subjekt ist ein Mann; in den Versen bis 483 werden verschiedene erotische Handlungen erwähnt, ausgenommen bleibt nur der Coitus); zu bloßem *tenere* vgl. Catull. 11,18, 72,2; Apul. Met. 10,22 (jeweils ist eine Frau Subjekt, an der Apuleiusstelle fällt das Wort unmittelbar zu Beginn des Coitus).

CHRISTINE HARRAUER

TRADITIONSLINIEN UND NEUERUNG IN OVIDS SCHÖPFUNGSVORSTELLUNGEN

Zu den bekanntesten Schöpfungsvorstellungen zählt zweifellos Ov. Met. 1,5–88, eine Darstellung, in der Mythisches mit Naturphilosophischem eng verflochten ist. Diese Schöpfungsgeschichte – oder besser Teile davon – hat bis in die Neuzeit ein unglaublich reiches Nachleben erfahren; es scheint so, als ob gerade Ovids Art des Erzählens über den ‚Anfang‘ den Späteren sowohl Anregung war, als auch den nötigen Spielraum für eigenes Gestalten gegeben hat. Er selbst aber steht bekanntlich schon in einer langen Traditionenkette philosophischer Lehrmeinungen, von denen vieles im Lauf der Zeit in die Breite gewirkt hatte; und solch popularisierter Vorstellungen hat sich Ovid auch reichlich bedient und sie in kreativer Weise verarbeitet. Obwohl in der Forschung gerade über diese *Metamorphosen*stelle viel Produktives erarbeitet worden ist, wollen wir nochmals einen genaueren Blick darauf werfen.

Ovid war bekanntlich kein Philosoph, aber er war keineswegs ein unscharfer Denker – wie ihm gelegentlich, gerade hinsichtlich der Weltschöpfung, unterstellt worden ist –, und dies soll an einem ganz bestimmten Aspekt gezeigt werden: an seinen mehrfachen Aussagen über das *chaos* und über die Gottheit, die dieses Chaos gestaltet hat. Von beidem gemeinsam handelt Ovid ja nicht nur zu Beginn der *Metamorphosen*, sondern auch an einer Stelle der *Ars* (A. a. 2,467ff.), sowie im 1. Buch seiner *Fasti* (1,89ff.), wobei er, trotz aller Ähnlichkeit, jedes Mal deutlich andere Akzente setzte. Sein Publikum verstand das sehr wohl, es verstand, worauf er anspielen wollte und wo seine Nuancierung eine Neuerung darstellte.

Läßt man zunächst die Hauptstränge griechischer Erzähltraditionen vom Werden der Welt¹ ganz knapp – und mit Blick auf Ovid – Revue passieren, so wird deutlich, daß zu-meist von der ‚Weltentstehung‘ erzählt wurde und daß nur die beiden frühesten Erwähnungen auf Schöpfungsvorstellungen im eigentlichen Sinn zu deuten scheinen: An der berühmten Stelle im 14. Gesang der *Ilias*, im Rahmen der *Dios apate* (153ff.), wird auf einen – uns nicht mehr greifbaren – theogonischen Mythos angespielt und dabei Okeanos als θεῶν γένεσις (Vers 201 = 302) bezeichnet, als der, „der für alle“ (bzw. „alles“) „der Ursprung war“ (ὅς περ γένεσις πάντεσσι τέτυκται, Vers 246); seine Gemahlin Tethys ist entsprechend μήτηρ. Die zweite Stelle stammt aus der *Odyssee* und sie setzt ganz anderes voraus: es heißt da (1,52ff.) vom „übel gesinnten (ὀλοόφρων) Atlas“, er kenne alle Tiefen des Meeres, denn „er selbst hält die langen / Säulen, die bewirken, daß Erde und Himmel

¹ Grundlegend und ausführlich zur gesamten antiken Tradition H. SCHWABL, ‚*Weltschöpfung*‘, RE Suppl. 9 (1962), Sp. 1433–1582.

getrennt sind“ (ἔχει δὲ τε κίονας αὐτός / μακράς, αἱ γαίαν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσι); Voraussetzung für das Bestehen der Welt ist hier also die Trennung von Himmel und Erde, und Atlas ist der Gott, der trennt.

Abgesehen von diesen beiden Stellen blieb dem griechischen Verständnis die Vorstellung von einer für die Entstehung des Kosmos tätigen Gottheit lange Zeit fremd.² Vielmehr bestimmte die Auffassung von Urpotenzen das Denken seit Hesiod: Es „entstand“, so sagt Hesiod in Theog. 116ff., das ‚Chaos‘ als erstes (ἦτοι μὲν πρῶτιστ’ Ἥχος γένετ’), sodann (αὐτὰρ ἔπειτα) die Erde (die „breitbrüstige Gaia“ nennt er sie), sowie Eros.³ Neben den Diskussionen der Vorsokratiker um den ‚Anfang der Welt‘ aus materiellen Prinzipien, um Ewigkeit und Ungewordensein des Kosmos,⁴ um den unaufhörlichen Wechsel vom Entstehen und Vergehen der Welten,⁵ ist eine Vorstellung besonders bemerkenswert, die für die Folgezeiten prägende Wirkung haben sollte: Es war Anaxagoras, der mit seiner Lehre von einem geistigen Prinzip, vom νοῦς als der ordnenden Vernunft,⁶ die Anschauung von einem Schöpfergott offenkundig vorbereitet hat. Auf seiner Lehre aufbauend schrieb bekanntlich Platon im *Timaios* die Entstehung der sichtbaren Welt einem δημιουργός zu,⁷ der nach dem „Vorbild“ (dem παράδειγμα) der intelligiblen Welt den sichtbaren Kosmos aus der vorhandenen Materie hergestellt hatte. Die Stoiker wiederum lehrten, daß der Kosmos ein von einem vernünftigen Gott geschaffenes und gelenktes lebendiges Wesen sei; sie dachten sich diesen göttlichen Lenker jedoch als vollkommen weltimmanent. – Erst in kaiserzeitlichen Kosmologien sollten individuelle Gottheiten als Schöpfer genannt werden.⁸

Auch Hesiods Chaos – bei ihm noch vorkosmischer Status in der Bedeutung ‚Klaffen‘, ohne eigentliche schöpferische Funktion – wurde in der Antike, wie wir aus den Scholien

² Ausgeklammert seien hier Urgottvorstellungen, die unter orientalischem Einfluß entstanden sind, wie dies etwa bei Pherekydes v. Syros der Fall war; er vertrat mit Zas, Kronos und Chthonie Urgewalten, die vor aller Zeit da waren (vgl. VS 7 B 1 a D.–K.).

³ Samt dem Folgenden: Zunächst entfaltet sich das Chaos zu einem düsteren Potenzenpaar, Erebus („Dunkel, Finsternis“) und Nyx („Nacht“); Nyx aber – und nun wird Eros als Urpotenz der Zeugung wirksam – „vereint sich in Liebe mit Erebus“ (Erebus ist hier – entgegen der üblichen begrifflichen Auffassung τὸ ἑρεβός – offenbar als männlich gedacht) und bringt, erstaunlich genug, ein helles Paar hervor, Aither und Hemere, „Helligkeit“ und „Tag“ (Ἐκ Ἥχους δ’ Ἐρεβός τε μέλαινα τε Νύξ ἐγένοντο / Νυκτὸς δ’ αὐτ’ Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο, / οὗς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότῃ μιγείσα, Theog. 123ff.). – Gegenpositionen zum Vers 119, in dem der Tartaros erwähnt wird: als unecht athetiert von West, gehalten von H. SCHWABL mit dem Argument, daß 118f. die Ausdehnung der Erde nach oben und unten beschreibt mit Tartaros als einer Art ‚Gegenhimmel‘ zum vorher erwähnten Olympos (vgl. schon *Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse*, Wien 1966, bes. 33–35).

⁴ Herakl. 22 B 30 D.–K.: κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἀπάντων, οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ αἰεῖζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.

⁵ Zu Demokrits Lehre vgl. Diog. Laert. 9,44.

⁶ Vgl. bes. Anaxag. 59 B 12 D.–K. mit der Kernaussage πάντα διεκόσμησε νοῦς.

⁷ Anaxagoras wurde von Sokrates hoch geschätzt, wandte sich jedoch gegen dessen Vorstellung von Homoiomerien, vgl. Plat. Phaid. 97 b ff.

⁸ Vor allem Zeus (der jedoch zu dieser Zeit schon längst als ὁ θεός schlechthin galt) und Helios, aber auch gräzisierte orientalische bzw. ägyptische Gottheiten wie etwa Isis, oder Hermes (Trismegistos) in der unten (Anm. 19) genannten Straßburger Kosmogonie.

wissen, vielfach diskutiert:⁹ Man sah in ‚Chaos‘ zunächst etwas Räumliches (im Sinne eines ‚unendlich leeren Raumes‘), und konnte dabei auf Hesiod selbst verweisen, dessen Äußerungen an zwei weiteren *Theogonie*-Stellen eine derartige Deutung geradezu provoziert hatten.¹⁰ Eine stoffliche Auffassung hingegen unterlegten vor allem die Stoiker diesem Begriff: schon Zenon leitete das Wort χάος von χέεσθαι („sich ergießen“) her.¹¹ Diese stoische Etymologie aber, vereint mit der Elementenlehre des Empedokles, bahnte noch in hellenistischer Zeit, wie Walter Spoerri zeigen konnte,¹² der Vorstellung von Chaos als einem urtümlichen Elementen-μεῖγμα den Weg, d. h. von einem ‚Durcheinander der ungeordneten Elemente‘, wie sie – am besten für uns greifbar – sowohl Diodor zu Beginn seiner ‚Weltgeschichte‘ vertrat, als auch Ovid.

Zunächst ein Blick auf den ‚Beginn‘ in Ovids *Metamorphosen*: Während bei Hesiod das Chaos „entstanden“ zu sein scheint (ἦτοι μὲν πρότεστα Χάος γένετ’· αὐτὰρ ἔπειτα), ist es bei Ovid ganz einfach da (5–9):

*Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum.*¹³

Ehe das Meer und die Erde bestand und der Himmel, der alles deckt, / da hatte die Natur im All ein einziges Aussehen, / Chaos genannt, eine rohe und ungliederte Masse, / nichts als träges Gewicht und geballt an demselben Ort / disharmonisierenden Grundstoffe der nur schlecht verbundenen Dinge.

Ganz analog, wenn auch wesentlich knapper, formulierte Ovid in A. a. 2,467f.: *Prima fuit rerum confusa sine ordine moles / unaque erat facies sidera, terra, fretum* („Am Anfang aller Dinge war eine verworrene Masse ohne Ordnung, / und eine einzige Gestalt hatten

⁹ Vgl. vor allem die Zusammenstellung der Lehrmeinungen in Schol. vet. in Hesiodi Theog. 116 (DI GREGORIO).

¹⁰ Theog. 700: Raum zwischen Himmel und Erde – worauf Bakchyl. 5,26f. (luftegefüllter Raum) basieren dürfte; dies trifft in gewissem Sinn auch für 740 zu, wo χάσμα μέγα den Raum zwischen Erde und Unterwelt bezeichnet, bei genauer Betrachtung der folgenden Verse jedoch das ‚außerweltliche Klaffen‘ meint, dessen Unendlichkeit durch die Distanzangabe bildhaft gemacht wird; Analoges gilt für 814 (Chaos als Ort der in die Tiefe gestürzten Titanen).

¹¹ Neben dem (o. Anm. 9) genannten Hesiod-Scholion vgl. Prob. zu Verg. Ecl. 6,31 (Appendix Serviana, ed. Thilo-Hagen, p. 344): dort wird Zenons Etymologie nicht nur mit Hesiod, sondern auch mit der erwähnten Homerstelle (Il. 14,201 = 302) in Verbindung gebracht (*Nam Zenon Citieus sic interpretatur, aquam Χάος appellatam ἀπὸ τοῦ χέεσθαι, quamquam eandem opinionem ab Homero possimus intellegere, quod ait: Ὡκέανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν*).

¹² Siehe W. SPOERRI, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Basel 1959, bes. 43ff. (Schweizer. Beiträge zur Altertumswiss. 9).

¹³ Der Ausdruck *semina rerum* ist lukrezisch, bedeutet bei Ovid jedoch nicht ‚Atome‘, sondern die Elemente.

Sterne, Land, Meer“). Doch schon zuvor hatte Diodor denselben Gedanken geäußert (1,7,1):

Κατὰ γὰρ τὴν ἐξ ἀρχῆς τῶν ὅλων σύστασιν¹⁴ μίαν ἔχειν ἰδέαν οὐρανόν τε καὶ γῆν, μεμιγμένης αὐτῶν τῆς φύσεως.

Was das Entstehen des Alls vom Beginn an betrifft, so hatten Himmel und Erde ein einziges Aussehen, da sie ihrer natürlichen Beschaffenheit nach miteinander vermischt waren.

μίαν ἔχειν ἰδέαν nennt Diodor das undifferenzierte Aussehen, *unus erat vultus* bzw. *una erat facies* sagt Ovid; Diodor spricht von einem μείγμα (μεμιγμένης αὐτῶν τῆς φύσεως), analog bezeichnet Ovid die *moles* nicht nur als *rudis* sondern auch als *indigesta*, was man griechisch mit ἀδιάκριτος wiedergeben könnte. – Daß hier Termini der kosmogonischen Lehre der Stoa von der ὕλη vorliegen, ist in der Forschung ausreichend belegt.¹⁵

Trotz aller Ähnlichkeit bei Ovid und Diodor ist der Unterschied in der Vorstellung vom ‚Anfang‘ ganz deutlich: Diodor folgt der Tradition einer Trennung von Himmel und Erde – er nennt ausdrücklich οὐρανός und γῆ – und bekräftigt dies nochmals an späterer Stelle, nach der Behandlung der Entstehung der Lebewesen, mit dem Hinweis auf die *Melanippe* des Euripides (1,7,7):

Ἔοικε δὲ περὶ τῆς τῶν ὅλων φύσεως οὐδ’ Εὐριπίδης διαφωνεῖν τοῖς προειρημένοις, μαθητῆς ὦν Ἀναξαγόρου τοῦ φυσικοῦ· ἐν γὰρ τῇ Μελανίπῃ τίθησιν οὕτως,

ὥς οὐρανός τε γαῖά τ’ ἦν μορφή μία·
ἐπεὶ δ’ ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δίχα,
τίκτουσι πάντα κἀνέδωκαν εἰς φάος,
δένδρη, πετηνά, θήρας, οὓς θ’ ἄλλη τρέφει,
γένος τε θνητῶν.¹⁶

Es scheint hinsichtlich der Natur des Alls auch Euripides, ein Schüler des Naturgelehrten Anaxagoras, mit dem zuvor Gesagten gänzlich übereinzustimmen; denn in seiner *Melanippe* stellt er fest: «daß Himmel und Erde einst noch eine einzige Gestalt hatten; / nachdem sie sich jedoch voneinander getrennt, / da zeugten alles sie und brachten es ans Licht: / die Bäume, die Vögel, die Tiere und die das Meer ernährt, / und das Geschlecht der Menschen».

¹⁴ Platon nannte die „Bildung des Alls“ mehrfach σύστασις τοῦ κόσμου (z. B. Tim. 32 c).

¹⁵ Vgl. etwa Poseidonios bei Stob. Ecl. 1,11,5: ἔφησε δ’ ὁ Ποσειδώνιος τὴν τῶν ὅλων οὐσίαν ἄποιον καὶ ἄμορφον εἶναι καθ’ ὅσον οὐδ’ ἡ ἀποτεταγμένη ἰδιὸν ἔχει σχῆμα οὐδ’ ποιότητα κατ’ αὐτήν. Schon Zenon und Chrysipp hatten gelehrt, „daß die vier Elemente zugleich die ungeformte Substanz, die Materie seien“ (τὰ τέτταρα στοιχεῖα εἶναι ὁμοῦ τὴν ἄποιον οὐσίαν τὴν ὕλην, Diog. Laert. 7,137).

¹⁶ Euripides, Fr. 484 (Seek = 667 Mette = 488 N.²); Diodor zitiert verständlicherweise den vorangehenden Vers (der u. a. in Dion. Hal. Rhet. 9,11 erhalten ist) nicht; er lautet: κούκ ἐμός ὁ μῦθος, ἀλλ’ ἐμῆς μετρὸς πάρα.

Ovid dagegen verweist für den ‚Anfang‘ auf die drei Weltbereiche (5): „Ehe das Meer und die Erde bestand und der Himmel ...“. Und der Unterschied wird im folgenden noch deutlicher: Diodor beschreibt den Übergang vom *μείγμα* zur Ordnung des Alls folgendermaßen (1,7,1):

Μετὰ δὲ ταῦτα διαστάντων τῶν σωμάτων ἀπ’ ἀλλήλων – er bezeichnet den Trennungsprozeß also (im Gegensatz zum vorhergehenden Begriff *σύστασις*) mit dem term. techn. *διάστασις* –, τὸν μὲν κόσμον περιλαβεῖν ἅπασαν τὴν ὁρωμένην ἐν αὐτῷ σύνταξιν· τὸν δ’ ἀέρα κινήσεως τυχεῖν συνεχοῦς, καὶ τὸ μὲν πυρῶδες αὐτοῦ πρὸς τοὺς μετεωροτάτους τόπους συνδραμεῖν, ἀνωφεροῦς οὔσης τῆς τοιαύτης φύσεως διὰ τὴν κουφότητα· ἀφ’ ἧς αἰτίας τὸν μὲν ἥλιον καὶ τὸ λοιπὸν πλῆθος τῶν ἄστρων ἐναποληφθῆναι τῇ πάσῃ δίνῃ.¹⁷ τὸ δὲ ἰλυῶδες καὶ θολερὸν μετὰ τῆς τῶν ὑγρῶν συγκρίσεως ἐπὶ ταῦτο καταστῆναι διὰ τὸ βάρος.

Danach aber, als sich die Stoffe voneinander getrennt hatten, nahm der Kosmos seine Ordnung an, ganz so, wie wir sie kennen: Die Luft geriet in ständige Bewegung, und das Feurige an ihr bewegte sich nach ganz oben, weil es leicht ist und wegen dieser natürlichen Beschaffenheit immer nach oben strebt; aus diesem Grund sind auch die Sonne und die Fülle der übrigen Gestirne mitergriffen worden von einem allgemeinen Wirbel. Das Schlammige und Trübe hingegen hat sich beim Zusammenströmen des Flüssigen an einem Punkt niedergeschlagen wegen seiner Schwere.

An die Erwähnung des Schlamms knüpft Diodor die Zoogonie, die erstmalige Entstehung von Leben aus diesem Schlamm und der darauf einstrahlenden Sonnenwärme (1,7,2ff.). Die dabei gegebene Schilderung macht klar, wovon Diodor beeinflusst war: von der Vorstellung über den Nilschlamm, aus dem das erste Leben, die ersten Tiere hervorgegangen sein sollen, die sich später durch Begattung vermehrten.¹⁸ Dies paßt gut zum ‚Anfang‘ der Welt aus der Trennung von Himmel und Erde: Diodor entwickelt die *μείγμα*-Lehre samt der Entstehung des Lebens vor dem Hintergrund ägyptischer Kosmogonie-Auffassungen, von denen eine der wichtigsten die Trennung der Himmelsgöttin Nut vom Erdgott Geb durch den Luftgott Schu war.

Ganz anders dagegen Ovid. Zwar wird das anfängliche Chaos auch bei ihm durch Trennung der Elemente in eine Ordnung überführt und auch bei ihm folgt die Ordnung der Elemente nach deren spezifischem Gewicht, doch wird dies alles von einem *deus* in Gang gesetzt. Er ist es auch, der die Erde bildet: er gibt ihr, so sagt Ovid, „die Form einer riesigen

¹⁷ Hier dürfte eher die stoische Auffassung von der Gestirnbewegung hin zum Äther zugrundeliegen, als die atomistische Anschauung von einem *δῖνος*. Schon Anaxagoras sprach von einer durch den *νοῦς* hervorgerufenen „Umdrehung“ (*περιχώρησις*), die zur ‚Abscheidung‘ und Ordnung aller Dinge, sowie zur Rotation der Gestirne und des Äthers führten (59 B 12 D.–K.).

¹⁸ Daran knüpft der zitierte indirekte Verweis auf Anaxagoras (als Lehrer des Euripides); daß Anaxagoras ebenso wie ein anderer seiner Schüler, Archelaos, die Entstehung von Leben aus dem erwärmten Schlamm vertrat, wird von Platon in Phaid. 96 b angedeutet und von Diogenes Laertios in 2,9 bzw. 2,17 bestätigt.

Kugel“ (35) und eine Gliederung in 5 Zonen, wie sie am Himmel sind (32–51, die Himmelszonen 45f.¹⁹); über der Erde siedelt er Luft (mit den zugehörigen Wetterphänomenen) und Äther (Himmel) an, sodaß die Sterne erstrahlen konnten (52–71),²⁰ schuf die Sternengötter, die Tiere für alle drei Weltteile (72–75), und zuletzt den Menschen (76–88).

Wie wir gesehen haben, erfolgt die Trennung des *μῆϊμα* bei Diodor allein aufgrund des spezifischen Gewichts – bei Ovid aber durch eine Gottheit. Ovid erläutert zunächst das *μῆϊμα* näher durch eine Schilderung des ‚Noch-Nicht‘ („noch nicht gab es Titan ...“, 8ff.) und leitet mit dem Hinweis auf das ‚Schwanken der Form‘ (17: *nulli sua forma manebat*) zur Qualität der Elemente des *μῆϊμα* über, zu den sich daraus ergebenden Konsequenzen (18–20):

*obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.*

und eines hemmte das andere, weil in ein und demselben Körper / Kaltes mit Warmem beständig kämpfte, das Feuchte mit Trockenem, / das Weiche mit Hartem, das Schwere mit dem, was ohne Gewicht.

Die Beendigung dieses ‚Streits der Elemente‘²¹ (*pugnabant*, 19), ihre Trennung – oder, mit dem (von Spöerri geprägten) term. techn., die Diakrisis der Elemente – erfolgte nicht aufgrund ihres spezifischen Gewichts, sondern durch einen Gott, bevor sie sich ihrem Gewicht entsprechend positionieren konnten: *hanc deus et melior litem natura diremit* (21). Wer war nun dieser Gott für Ovid,²² und was meinte er mit *melior natura*? Dachte er etwa an Lukrez, für den es die Natur war, die immer neues Leben hervorbringt (*rerum natura creatrix*²³)? Wir werden von Ovid auch weiterhin im Ungewissen gelassen, denn er wiederholt (32f.): „wer immer es auch war unter den Göttern, der das wirre Gemenge zerteilte und das Zerteilte zu Gliedern geordnet hat“ (*sic ubi dispositam quisquis fuit ille deorum / congeriem secuit sectamque in membra redegit*).

Auf der Suche nach einer präziseren Gottesaussage sehen wir beim Weiterlesen, daß Ovid schrittweise in eine ganz bestimmte Richtung lenkt: Zunächst, bei der Einteilung der Welt in Zonen (45–48) spricht er vom „sorgenden“ Gott (47f.) – und er deutet auf eine ganz konkrete philosophische Tradition, wenn er sagt: „und wie ... den Himmel ... die Zonen

¹⁹ Diese stoische Zonentheorie (s. Diog. Laert. 7,155f.) hatte ein langes Nachleben: vgl. die sog. ‚Straßburger Kosmogonie‘ (Entstehungszeit frühes 4. Jh. n. Chr.), in der der ordnende Gott den Himmel zu einer Kugel formt und ihm Zonen gibt – hier sind es allerdings sieben –; dann befestigt er in der Mitte des Alls die Erde, Vers 26ff. (s. die kommentierte Ausgabe von D. Gigli PICCARDI, *La Cosmogonia di Strasburgo*, Firenze 1990).

²⁰ Hier also Luft und Äther aus menschlicher Sichtweise dargestellt.

²¹ So bekanntlich nach der Lehre des Empedokles vom kosmischen *νῆϊκος* (31 B 16 und 17 D.–K.), bzw. des Heraklit vom *πόλεμος* (22 B 53) und vom ständigen Wandel (B 91).

²² In der (o. Anm. 19) genannten ‚Straßburger Kosmogonie‘ ist – dem ägyptisierenden Kontext entsprechend – Hermes-Thot der Gott, der die in einem „Streit“ befindlichen Elemente trennt (Vers 12f.).

²³ Vgl. Lucr. 1,629, 2,117, 5,1362.

teilen ... so unterteilte der sorgende Gott auch die umschlossene Last (d. h. die zu einer Kugel geformte Erde, vgl. 35) mit der gleichen Zahl, und ebenso viele Zonenflächen gürten die Erde“ (*utque ... caelum ... / ... secant zonae ... / sic onus inclusum numero distinxit eodem / cura dei totidemque plagae tellure premuntur*). Die hier angedeutete ‚Vorbild-Abbild‘-Konzeption bildet den Übergang von stoischem zu platonischem Denken.²⁴ und dies bestätigt sich bald darauf; Ovid nennt nämlich den Gott, der die Winde den Luftregionen zuweist, *mundi fabricator* (57) und den Schöpfer der Menschen *opifex rerum*, den er als *mundi melioris origo* noch näher charakterisiert (79) – mit einem Wort: er spricht an diesen drei Stellen offenkundig vom platonischen δημιουργός.

Es ist bemerkenswert, daß bei diesen drei letztgenannten, platonisierenden Stellen die Welt schon ihre Gestalt hat, daß es sich hier bereits um die Ausstattung und das Bevölkern der Erde handelt,²⁵ gedanklich also bereits ein weiterer Schritt des Schöpfungsvorganges vollzogen ist. – Der ‚Beginn‘ jedoch, die Diakrisis des *chaos*, steht ganz im Rahmen der erwähnten stoisierenden Vorstellungen; Ovid wird daher hier mit seinem *deus* kaum auf den platonischen Demiurgen angespielt haben. Die Erklärung für den ‚kombinierten‘ Ausdruck *deus et melior ... natura* in Vers 21 ergibt sich vielmehr aus der Zusammenschau mit einer anderen Stelle der *Metamorphosen*, in der nochmals von *melior natura* die Rede ist: Zu Ende der *Metamorphosen* (15,194f.) läßt Ovid Pythagoras sagen, Phoebus sei „weiß am Gipfel seiner Bahn“, *melior natura quod illic / aetheris est*, „weil dort die reinere Natur des Äthers ist“; *melior natura* wird also auch an unserer Stelle auf den Äther deuten oder – wollte man einen Gottesnamen wählen – auf Zeus bzw. Iupiter;²⁶ das *et* in 1,21 ist somit explikativ aufzufassen. Ovid verbindet an der Chaos-Stelle, wie man nun mit Sicherheit sagen kann, den stoischen Kontext mit stoischer Gottesauffassung (*deus* = *melior natura* = *aether* / Zeus). Dem stoischen Pantheismus zufolge mußte er den *deus* nicht namentlich nennen; er konkretisiert ihn durch *melior natura*, ein Ausdruck, mit dem er das stoische πῦρ τεχνικόν kennzeichnete. Daß er hier nicht vom feurigen Äther sprach, hat wohl auch einen anderen Grund: Er meint ja an späterer Stelle (1,67f.), wie erwähnt, mit *aether* den über der Erde ausgespannten ‚Himmel‘.²⁷

Werfen wir nun nochmals einen (etwas genaueren) Blick auf Ovids *Ars amatoria*. Wie erwähnt, handelt es sich hier gewissermaßen um eine Kurzfassung der Schöpfung in den *Metamorphosen* – mit zwei deutlichen Unterscheidungsmerkmalen allerdings (A. a. 2,467–476):

*Prima fuit rerum confusa sine ordine moles
unaque erat facies sidera, terra, fretum;*²⁸

²⁴ Vgl. Plat. Tim. 28 c f. (u. ö.).

²⁵ Vgl. E. A. SCHMIDT, *Musen in Rom. Deutung von Welt und Geschichte in großen Texten der römischen Literatur*, Tübingen 2001, 137f.

²⁶ Die Gleichung Zeus–Äther ist seit dem 6. Jh. v. Chr., seit Pherekydes v. Syros, wenn wir den Gewährsmännern trauen dürfen (s. 7 A 9 D.–K.), vor allem aber in der Stoa bezeugt.

²⁷ *Haec super inposuit (scil. deus) liquidum et gravitate carentem / aethera nec quicquam terrenae faecis habentem.*

²⁸ Vgl. Apoll. Rhod. 1,497: Orpheus singt von μηδὲ συναρηρότα μορφή; vgl. auch Vergils Silen

- mox caelum impositum terris, humus aequore cincta est,*
 470 *inque suas partes cessit inane chaos;*
silva feras, volucres aer accepit habendas,
in liquida pisces delituistis aqua.
tum genus humanum solis errabat in agris
idque merae vires et rude corporis erat;
 475 *silva domus fuerat, cibus herba, cubilia frondes,*
iamque diu nulli cognitus alter erat.

Am Anfang aller Dinge war eine verworrene Masse ohne Ordnung, / und eine einzige Gestalt hatten Sterne, Land, Meer. / Bald war der Himmel über die Erde gestülpt, das Land vom Meer umgürtet, / und das wesenlose Chaos löste sich in seine Teile auf. / Der Wald nahm wildes Getier auf, die Luft Vögel, / und im klaren Wasser habt ihr, Fische, euch versteckt. / Damals irrte das Menschengeschlecht auf öden Fluren umher / und war nur reine Kraft und roher Körper; / der Wald war sein Heim, Gras seine Nahrung, Laub war sein Lager, / und bereits lange Zeit kannte einer den anderen nicht.

Der eine wesentliche Unterschied zur *Metamorphosen*stelle ist, daß – zunächst jedenfalls – keine ordnende Gottheit erwähnt ist, der zweite, daß an den Menschen ihre Primativität und ihr fehlendes soziales Verhalten hervorgehoben wird, nicht ihre Herkunft aus „göttlichem Samen“, wie in *Mct.* 1,78 (*divino semine*). Das hat jedoch einen einleuchtenden Grund: Hier wird gleich im Anschluß, und entsprechend der Intention der *Ars*, die Liebe, die Göttin Venus, als Voraussetzung der Zweisamkeit und damit als Grundlage jeglicher Gemeinschaft, die zur Zivilisation führt, gepriesen; um das zu verdeutlichen, hat Ovid mit den Versen 473–476 ganz unübersehbar auf Lukrezens Kulturentstehungslehre angespielt – Vers 473 ist fast wörtliches Zitat aus *Lucr.* 5,925.²⁹

In Vers 470 ist das *chaos* als *inane*, als „wesenlos“ gekennzeichnet. Es schimmert hier also noch etwas von dem hesiodischen Chaosbegriff durch. Daß Ovid und seiner Zeit dieser ursprüngliche Begriff noch durchaus präsent war, zeigt ein Ausschnitt aus Ovids Welterschöpfung im 1. Buch der *Fasten* (89ff.). Der Dichter wagt hier ein Experiment: Er macht eine individuelle – und sehr römische – Gottheit zum Welterschöpfer; er spricht den „doppelhäftigen Ianus“ an (*Iane biformis*, 89) und bittet ihn um Epiphanie, damit er ihm sein Wesen, das selbst den Griechen unbekannt sei, kundtue; und der Gott erfüllt diese Bitte: Er erscheint, ausgestattet mit Stab und Schlüssel (99), wie es ihm als dem Wächtergott zukommt;³⁰ und er verweist gleich zu Beginn seiner Rede auf sein hohes Alter³¹ (103ff.):

(*Ecl.* 6,31): *namque canebat, uti magnum per inane coacta / semina ... fuissent.*

²⁹ *et genus humanum multo fuit illud in arvis / durius ...*; zu 475 vgl. *Lucr.* 5,816f. 955f. und 986f.; 475 „einer kannte den anderen nicht“ ist überspitzte Formulierung der ‚Unkultur‘ bei *Lucr.* 5,958–961.

³⁰ Er trug deshalb öfter den Beinamen *Custos*, vgl. z. B. *Verg. Aen.* 7,610; *Hor. Ep.* 2,1,255.

³¹ Ianus war nicht nur einer der ältesten sondern auch einer der am längsten verehrten Götter Roms; vgl. bes. E. SIMON, *Ianus Curiatius und Ianus Geminus im frühen Rom*, in: *Beiträge zur altitalischen Geistesgeschichte*, FS Gerhard Radke, Münster 1986, 257–268.

- me Chaos antiqui – nam sum res prisca – vocabant;
aspice, quam longi temporis acta canam.*
- 105 *lucidus hic aer et quae tria corpora restant,
ignis, aquae, tellus, unus acervus erat;
ut semel haec rerum secessit lite suarum
inque novas abiit massa soluta domos,
flamma petit altum, propior locus aera cepit,*
- 110 *sederunt medio terra fretumque solo.
tunc ego, qui fueram globus et sine imagine moles,
in faciem redii dignaque membra deo.
nunc quoque, confusae quondam nota parva figurae,
ante quod est in me postque, videtur idem.*

Die Alten – ich bin nämlich eine alte Gottheit – nannten mich das Chaos; / Schau an, aus welcher früher Zeit das stammt, was ich berichten will: / Die klare Luft hier und die drei übrigen Körper, / Feuer, Wasser, Erde, waren eine einzige ungeteilte Masse. / Nachdem sich diese einmal durch die Zwietracht ihrer Teile getrennt hatte / und aus der aufgelösten Masse jedes Element seinen eigenen Platz suchte, / richtete die Flamme sich nach oben, der Raum darunter nahm die Luft auf, / in der Mitte lagerten sich das Land und das Meer. / Da nahm ich, bis dahin eine Kugel und nur eine Masse ohne Form, / Gestalt und Glieder an, die einer Gottheit würdig waren. / Heute noch scheint daher, nur ein kleines Zeichen meiner einst formlosen Gestalt, / kein Unterschied in dem, was vorne und was hinten an mir ist. (Übers. v. F. Bömer)

Diese 12 Verse bilden drei Gruppen zu je vier Versen.³² Gleich zu Beginn der 1. Gruppe bezeichnet sich Ianus selbst als ‚Urzustand‘, als ‚Chaos‘. Diese Aussage ist keine Erfindung Ovids; und sie wäre für uns auch gar nicht verständlich ohne die Bezugsstelle, eine lexikographische Notiz des zu Ovids Zeit sehr angesehenen Grammatikers M. Verrius Flaccus. Verrius notierte in seinen sakralrechtlichen Kommentar zum römischen Kalender (Paul. Fest. P. 45,20ff. L.):

chaos appellat Hesiodus confusam quandam ab initio unitatem, hiantem patentemque in profundum. ex eo et Graeci χάσκειν et nos hiare dicimus. unde Ianus detracta aspiratione nominatur (also in einer Art Psilose, d. h. von Hianus) ideo, quod fuerit omnium primus: cui primo supplicabant veluti parenti et a quo rerum omnium factum putabant initium.

Als Chaos bezeichnet Hesiod eine am Weltanfang irgendwie ungeordnete Einheit, die klappte und sich in bodenlose Tiefe erstreckte. Daher sprechen die Griechen von χάσκειν und wir von *hiare*. Von diesem Wort hat auch, wenn man die Aspiration wegnimmt, Ianus seinen Namen und das deshalb, weil er von allen Göttern der erste war: zu ihm als dem ersten betete man immer schon wie zu einem Vater und man glaubte, daß von ihm jeglicher Anfang gekommen sei.

³² Im folgenden kann ich mich wesentlich auf die Arbeit von G. PFLIGERSDORFFER, *Ovidius Empedocleus. Zu Ovids Ianus-Deutung*, Grazer Beiträge 1 (1973) 177–207, stützen.

Bei Verrius, und damit auch bei Ovid in Kurzform, wird mit der Etymologie also ganz deutlich auf das ursprüngliche ‚Klaffen‘ verwiesen, dieses aber bei beiden mit stoischer Tradition verknüpft: Verrius nennt das Chaos *confusam unitatem*,³³ Ovid spricht in Vers 106 von *unus acervus*, von einer „einzigen Anhäufung“, was auch in der Formulierung von Met. 1,24 präsent ist (der Gott „entnahm“ die Elemente dem „blinden Haufen“, *caecoque exemit acervo*).

In der 2. Vierergruppe (108–110) ist, wie in Met. 1,5ff., von einem „Streit“ der Elemente die Rede, jedoch im Gegensatz zur *Metamorphosen*-stelle ist es hier nicht ein Gott, der die Trennung herbeiführt – Ianus war ja, wie er sagt, einst selbst dieses *chaos*, diese *massa*, er war Materie; die Teile dieser *massa*, die Elemente, trennten sich *lite*, durch „Zwietracht“, und jedes nahm seinen Platz gemäß seinem spezifischen Gewicht ein. – Es ist das Verdienst Georg Pfligersdorffers, nachgewiesen zu haben, daß Ovid sich hier eindeutig auf empedokleische Lehre bezieht, der zufolge – im Unterschied zur Diakrisis-Kosmogonie – ein *homogenes* Elementengemisch vom *veikos* aufgelöst wurde. Bestätigt wird dies in der 3. Vierergruppe (111–114): hier sagt der Gott, er sei einst *globus* gewesen und habe dann „Gestalt und Glieder angenommen, einer Gottheit würdig“ (111f.); beides, *globus* – ein Begriff, der auch nach Cicero die vollendete harmonische Kugelgestalt bedeutet³⁴ – und dessen *membra*, geht, wie Pfligersdorffer zeigen konnte, auf Empedokles zurück: auf seine Lehre vom *Σφαῖρος κυκλοτερής* – d.h. von der homogenen Urmaterie der ‚verschlossenen Elemente‘³⁵ – und dessen Gliedern, den *γυῖα θεοῖο*.³⁶ Freilich widerspricht dieser empedokleischen Lehre, daß Ovid das bei Empedokles ewige Prinzip zu einer einmaligen Ursache des Ordnungsprozesses reduziert hat; widersprüchlich ist weiters die enge Koppelung des Begriffs *globus* mit dem stoischen *sine imagine moles* in Vers 111,³⁷ sowie der Aus-

³³ Vgl. Ovids Vers 113 *confusa figura*, sowie den zitierten Vers A. a. 2,467: *confusa sine ordine moles*.

³⁴ Cic. Nat. deor. 2,47: *Quid enim pulchrius ea figura, quae sola omnes alias figuras complexa continet quaeque nihil asperitatis habere, nihil offensionis potest, nihil incisum angulis, nihil anfractibus, nihil eminens, nihil lacunosum; cumque duae formae praestantissimae sint, ex solidis globus – sic enim σφαῖραν interpretari placet –, ex planis autem circulus aut orbis, qui κύκλος Graece dicitur, his duabus formis contingit solis, ut omnes earum partes sint inter se simillimae...* („Denn was ist schöner als die Gestalt, die allein alle anderen Gestalten in sich faßt, und die keine Unebenheiten und nichts, woran man sich stößt, besitzen kann, die keine Winkel und keine Biegungen aufweist, aus der nichts hervortritt und die keine Lücken enthält; und da es nur zwei vollkommene Figuren gibt, unter den festen Körpern die Kugel – denn so möchte ich das griechische Wort *sphaira* wiedergeben –, unter den Flächen aber den Kreis, griechisch *kyklos* genannt, trifft es eben nur für diese beiden Figuren zu, daß alle ihre Teile untereinander völlig ähnlich sind ...“).

³⁵ Vgl. dazu den schon genannten Ausdruck *onus inclusum*, die „umschlossene Last“, als Bezeichnung für die zu einer Kugel geformte Erde in Met. 1,47. Noch SPOERRI (o. Anm. 12, 25 A. 7) hat *globus* als „Klumpen“ mißverstanden.

³⁶ Emped. 31 B 27–31, wozu PFLIGERSDORFFER noch B 35, 9–11 vergleicht.

³⁷ Beachtenswert in den Versen 111f. ist – worauf Th. KÖVES-ZULAUF in der Diskussion aufmerksam gemacht hat –, daß Ovid mit *sine imagine* den ‚Vorstatus‘ des Gottes, mit *facies* (*in faciem redii*) dessen ‚vollendeten Status‘ ausgedrückt hat, also das Fehlen des Bildhaften (griech. εἰκὼν) kontrastierte mit dem Übergang in eine ‚Gestaltung‘.

druck, den Ovid für die einstige Gestalt des Gottes verwendet, *confusa... figura* (113), denn *confusus* ist nichts anderes als das stoische συγκεχυμένος,³⁸ doch Ovid setzt diese populären Begriffe stoischer Chaoskosmogonien ganz bewußt, um das gegenwärtige ‚neue‘ Aussehen des Ianus gegen das frühere, dem Chaos verhaftete, abzuheben.

Das Originelle an diesem Ausschnitt aus der Ianus-Rede ist also nicht, daß Ovid den Gott mit dem Chaos gleichgesetzt hat, um seine Ursprünglichkeit zu dokumentieren – das tat schon Verrius Flaccus vor ihm und noch früher M. Valerius Messalla Rufus Augur, der Konsul des Jahres 53 v. Chr.; das Originelle ist, daß Ovid, inspiriert von der bildhaften Schilderung des Empedokles, den Sphairos sich gleichsam weiterentwickeln ließ: Er machte ihn zur Urgestalt des Ianus, des Gottes allen Anfangs, läßt aus diesem urtümlichen *globus* die Gestalt des einzigartigen römischen Gottes, der nach allen Seiten hin blicken kann, erstehen und entwickelt in weiterem sorgfältigen Aufbau – wie die folgenden Verse 115–144 zeigen³⁹ – daraus das Wesen des *Ianus bifrons* bzw. *quadrifrons* sogar zum allumfassenden Wesen einer Weltgottheit.

³⁸ Vgl. zu beidem A. a. 2,467: *confusa sine ordine moles*.

³⁹ Der zweite Teil der Ianus-Rede besteht – nach 2 an den Dichter gerichteten Versen (115f.) – aus 8 + 8 Versen (117–132), der dritte Teil beginnt wiederum mit 2 Versen an Ovid (133f.), denen 10 Verse folgen (135–144).

MARTIN KORENJAK

**METAMORPHOSES –
AMORES 1, DIE METAMORPHOSEN
UND OVIDS LEBENSWERK***

Es ist seit längerem bekannt, dass das erste Buch von Ovids *Metamorphosen* an zwei exponierten Stellen auf den Beginn seines ersten *Amores*-Buches zurückgreift: Da ist zunächst einmal die in das Prooemium eingeschobene Bemerkung *nam vos mutastis et illa* (nämlich: *coepta mea*), mit welcher der Erzähler die Verantwortung für seine neuen, epischen Pläne und das diesen entsprechende Versmaß des Hexameters den Göttern überträgt. Wie Stephen Wheeler gezeigt hat, stellt sie die in Am. 1,1,1–4 geschilderte Situation auf den Kopf, wo Cupido Ovid, der dabei war, *arma gravi numero violentaque bella* zu besingen, einen Versfuß gestohlen und ihn so vom Epiker zum Liebeselegiker gemacht hat.¹ Ein zweitesmal – und ausführlicher – rekurriert der Autor in der Einleitung zur Erzählung von Apollo und Daphne, die nach dem Ende der Urgeschichte als Neueinsatz und eine Art ‚zweiter Anfang‘ des Werkes fungiert,² auf seine Auseinandersetzung mit dem Liebesgott in Am. 1,1: Hier wie dort beginnt ein junger, in der Liebe noch unerfahrener Dichter bzw. Dichtergott seine Karriere mit einem Heldenepos bzw. einer heroischen Tat (Apollo hat soeben die Python-schlange erlegt), kreuzt die Wege Amors und richtet eine vorwurfsvolle Rede an diesen: er überschreite die Grenzen seiner Zuständigkeit und solle sich auf seinen angestammten Bereich beschränken. Der Liebesgott schießt daraufhin einen Pfeil auf ihn ab, der ihn aus einem epischen Poeten bzw. Helden in einen unglücklichen elegischen Liebhaber verwandelt. Die inhaltlichen Analogien zum Anfangsgedicht der *Amores* werden dabei durch eine Reihe sprachlicher Details noch unterstrichen.³

Bislang hat man in diesen exponierten Verweisen auf Ovids erste Liebeselegie vor allem Hinweise auf den elegischen Einschlag der *Metamorphosen* im allgemeinen gesehen und sie damit für eine der Haupttrichtungen der modernen Ovidforschung nutzbar gemacht:

* Der erste Teil dieser Ausführungen (etwa bis zur Hälfte von Abschnitt II) folgt dem Gedankengang meines Aufsatzes *Vom primus amor zur fama perennis: Amores 1 in den Metamorphosen*, WJA 28b (2004) 85–90. — Mein herzlicher Dank gilt den Kollegen von der Universität Szeged für ihre Gastfreundschaft sowie allen Kongressteilnehmern für eine anregende und lehrreiche Diskussion.

¹ S. M. WHEELER, *A discourse of wonders: audience and performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia 1999, 17.

² W. LUDWIG, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965, 21; B. OTIS, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970², 101.

³ Vgl. W. S. M. NICOLL, *Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1. 452 ff.)*, CQ 30 (1980) 174–82, v. a. 174–6.

Denn die Erkenntnis, dass Ovids Epos wie auch sein ganzes übriges Werk tief vom sogenannten „elegischen System“, d. h. von den Grundwerten und -konstellationen der römischen Liebeselegie sowie ihren vielfältigen Konkretisierungen in Form von Untergattungen, Personentypen, Situationen, Topik und Vokabular, geprägt ist, kann man als einen der Eckpfeiler des zeitgenössischen Ovidverständnisses bezeichnen.⁴

Eine Interpretation der beiden *Metamorphosen*-Stellen in diesem Sinne enthält jedoch, so richtig sie an und für sich ist, noch nicht die ganze Wahrheit. Ich möchte in diesem Aufsatz zeigen, dass es Ovid hier nicht nur um die Liebeselegie oder das elegische System im allgemeinen, sondern auch um seine eigenen Liebeselegien, die *Amores*, geht – konkreter: dass er uns einen Hinweis darauf gibt, dass die *Metamorphosen* als Ganzes strukturell auf das erste Buch der *Amores* rekurrieren. Damit gewinnt, wie mir scheint, auch die angesprochene Diskussion um den elegischen Charakter dieses Epos insgesamt einen neuen Aspekt: Dieser elegische Charakter zeigt uns nicht nur Ovids differenzierte und spielerische Sicht auf die überkommenen Gattungen der antiken Dichtung, sondern gewährt uns auch Einblick in seinen Umgang mit dem eigenen Jugendwerk und dadurch in die Art, auf die er aus allen seinen Werken ein zusammenhängendes Lebenswerk formt.

Die nun folgenden Ausführungen werden sich in drei Teile gliedern: Im ersten werde ich zu zeigen versuchen, dass und wie Ovid es uns nahe legt, die *Metamorphosen* als strukturelles Analogon zum ersten Buch der *Amores* zu lesen. Der zweite wird nach dem Sinn dieser Analogie fragen und eine Antwort vorschlagen, die wie eben angedeutet mit der Kohärenz des ovidischen Lebenswerks zu tun hat. Im dritten werde ich die Ergebnisse der beiden vorangehenden Teile zusammenfassen und im Anschluss hieran kurz zu zeigen versuchen, wie sie sich in den Kontext unseres Kongressthemas „Klassizismus und Modernität“ einfügen.

I

Zunächst also zu den strukturellen Entsprechungen zwischen den *Metamorphosen* und dem ersten Buch der *Amores*. Wir haben bis hierher gesehen, dass Ovid seine Leser im Prooemium und am ‚zweiten Anfang‘ seines *opus magnum* an das Eröffnungsgedicht von *Amores* 1 erinnert. Zu diesen zwei Verweisen, die eine Entsprechung zwischen den Anfängen von Epos und Elegienbuch herstellen, kann man nun einen dritten hinzufügen, der auf analoge Weise die Schlüsse beider Texte zueinander in Beziehung setzt: Die Sphragis der *Metamorphosen* wurde bisher, wenn man sich nach ihren intertextuellen Bezügen gefragt hat, in erster Linie als Umarbeitung von Hor. C. 3,30, der Sphragis der ersten horazischen Odensammlung, gesehen. Die Anleihen, die Ovid bei diesem Text macht, sind in der Tat

⁴ Zum Terminus „elegisches System“ vgl. etwa N. HOLZBERG, *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt 2001², 15–7 und 29 (Sekundärliteratur); zum elegischen System in Ovids Gesamtwerk St. HARRISON, *Ovid and genre: evolutions of an elegist*, in: Ph. Hardie (Hg.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge 2002, 79–94; speziell zu den *Metamorphosen* etwa I. JOUTEUR, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain u. a. 2001, 99–123 und A. KEITH, *Sources and genres in Ovid's Metamorphoses 1–5*, in: B. W. Boyd (Hg.), *Brill's companion to Ovid*, Leiden u. a. 2002, 235–69, hier 245–58.

frappierend⁵ – so frappierend, dass sie die Aufmerksamkeit der Forschung von der Tatsache abgelenkt haben, dass das *Metamorphosen*-Finale auch in seinem eigenen Œuvre ein Pendant hat: Es stellt gleichsam eine konzentrierte und gesteigerte Version des Schlussgedichts des ersten *Amores*-Buches dar. Weil dieser Rückgriff im Gegensatz zu den eingangs besprochenen bisher noch nicht bemerkt wurde und gleichzeitig für die folgende Argumentation von großer Bedeutung ist, seien die beiden betreffenden Texte hier abgedruckt. Gedankliche Entsprechungen sind durch dieselben römischen Ziffern, sprachliche durch gesperrten Druck markiert.

Am. 1,15 (gekürzt):

(I) *quid mihi, Livor e d a x, ignavos obicis annos
ingeniique vocas carmen inertis opus?*

(3–6: Ablehnung von Kriegsdienst und Advokatur)
mortale est, quod quaeris, opus: (IV) *mihi fama perennis
quaeritur,* (V) *in toto semper ut orbe canar.*

(9–30: Liste berühmter Dichter. Gedichte sind unsterblich)

(VI) *cedant carminibus reges regumque triumph;
cedat et auriferi ripa beata Tagi.*

*vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua
sustineamque coma metuentem frigora myrtum
atque a sollicito multus amante legar.*

(I) *pascitur in vivis Livor:* (II) *post fata quiescit,
cum suus ex merito quemque tuetur honos.
ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
(III) vivam parsque mei multa superstes erit.*

Met. 15,871–9:

iamque opus exegi, (I) *quod nec Iovis ira nec ignes
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.*

(II) *cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi.*

(VI) *parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar,* (IV) *nomenque erit indelebile nostrum,*

(V) *quaque patet domitis Romana potentia terris
ore legar populi,* (III) *perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Beginnen wir mit den gedanklichen Analogien: Zunächst ist bemerkenswert, dass beide Texte denselben Prätext variieren; schon Am. 1,15 bezieht sich nämlich, wie wir gleich noch sehen werden, in einigen Details eindeutig auf Horazens C. 3,30. Mehr Gewicht hat aber die Tatsache, dass das Schlussgedicht von *Amores* 1 und die Sphragis der *Metamor-*

⁵ Vgl. im Einzelnen F. BÖMER, P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Buch XIV–XV, Heidelberg 1986, 488–91.

phosen sich im wesentlichen aus denselben gedanklichen Elementen aufbauen, auch wenn deren Anordnung ein wenig differiert. Als Grundstruktur erscheinen dabei (I) bis (III): Das Werk des Dichters wird von feindlichen Gewalten bedroht, gegen die er es verteidigen muss: dem *Livor* einerseits, Iuppiters Zorn, Feuer, Schwert und Zeit andererseits (I). Doch wenn seine Todesstunde herankommt, wird sie nur seinen Körper vernichten können (II). Sein besserer Teil wird durch seine Dichtung auch in der Folgezeit weiterleben (III). Eingelegt in diesen Gedankengang und ihn sperrend figurieren weitere selbstbewusste Feststellungen und Vorhersagen: Ovid wird unsterblichen Ruhm erlangen (IV) und über den ganzen Erdkreis hin gelesen werden (V). Seine Dichtung erhebt ihn sogar über die politisch Mächtigen dieser Welt (VI).⁶

Unter den lexikalischen und phraseologischen Parallelen, welche diese inhaltlichen Entsprechungen unterstreichen, seien nur die hochspezifischen hervorgehoben: die seltenen Adjektive *edax* und *perennis* sowie die Junktur *pars* bzw. *parte mei*, die jeweils auf Horaz zurückgehen (vgl. C. 3,30,3. 1. 6); und, über diesen hinaus, das äußerst seltene⁷ Futur-Passiv *legar* und vor allem das triumphierend zu Beginn bzw. am Schluss des letzten Verses stehende *vivam*. Insgesamt finden sich trotz Ovids bekannter Neigung, sich gelegentlich zu wiederholen (vgl. unten Anm. 18), unter seinen über vierzig dichterischen Selbstaussagen keine zwei anderen Stellen, die so weitgehende thematische und sprachliche Analogien aufwiesen wie die beiden vorliegenden.⁸ Offensichtlich stellt die zweite einen intendierten Rückgriff auf die erste dar.

Unverkennbar ist dabei allerdings auch, dass Ovid seinen Ruhm in den *Metamorphosen* zuversichtlicher verkündet als in den *Amores*: Er verteidigt sich nicht mehr in kallima-cheischer Tradition gegen den personifizierten Neid seiner Zeitgenossen, sondern gegen so furchteinflößende Mächte wie Götterzorn und Naturgewalten, und er muss seine Lebenswahl nicht mehr durch die Herabsetzung anderer Berufe oder den Anschluss an eine Reihe illustrier Vorgänger rechtfertigen. *fama perennis* und weltweite Wirkung, die er damals erst erstrebte, während sein tatsächlicher Leserkreis sich noch auf Liebende beschränkte, sind

⁶ Dieser Punkt scheint zunächst nur auf Am. 1,15 zuzutreffen; doch wie A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Rom-Bari 1994, 262 gezeigt hat, lässt sich der auffällige Ausdruck *super alta ... / astra ferar* in der *Metamorphosen*-Sphragis nur dann richtig verstehen, wenn man annimmt, dass er mit der dreißig Verse zuvor erzählten Einrückung des Augustus in die Fixsternsphäre kontrastiert und diese übertrumpft.

⁷ Laut CD-ROM *Verbatim #5.3* des Packard Humanities Institute existieren in der lateinischen Literatur der Antike nur noch fünf weitere Belege, davon drei bei Ovid selbst (Prop. 4,11,36; Ov. Tr. 3,7,52, 5,14,5, Pont. 3,2,30; Mart. 10,78,14).

⁸ Manche der oben genannten Motive und Wendungen kehren wieder in Am. 3,15; Rem. 361–396, 811–814; Tr. 3,7,45–52, 4,10,123–132. Unter den restlichen einschlägigen Passagen (Am. 2,1, 2,18, 3,1; Ars 1,1–34, 2,1–20, 2,733–746, 3,809–812; Rem. 1–40; Fast. 1,1–26, 2,1–18, 4,1–18, 6,1–8; Met. 1,1–4; Tr. 1,1, 1,6,29–36, 1,7, 1,9b,19–30, 1,11, 2, 3,1, 3,14, 4,1, 5,1, 5,7b, 5,12; Ib. 1–64; Pont. 1,1,1–48, 1,5, 2,4,13–8, 2,5,19–34, 3,3,29–70, 3,4,1–94, 3,9, 4,2, 4,10,65–70, 4,13,13–38, 4,14,15–44, 4,15,29–34, 4,16) weisen besonders die Stellen aus der Exildichtung untereinander häufig Gemeinsamkeiten auf.

ihm nunmehr sicher. Am. 1,15 proklamiert einen Anspruch und setzt sich ein Ziel – die Sphragis der *Metamorphosen* erklärt den Anspruch für eingelöst und das Ziel für erreicht.

Die Korrespondenzen zwischen den Anfängen und Schlüssen von Elegienbuch und Epos legen es nun nahe, nach weiteren strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken zu suchen, und wenn man das tut, springen tatsächlich bald eine Reihe fundamentaler Entsprechungen ins Auge: *Amores* 1 wie *Metamorphosen* gliedern sich in 15 Einheiten (Gedichte bzw. Bücher), die sich in beiden Fällen plausibel zu drei Pentaden zusammenfassen lassen.⁹ Bei den *Amores* könnte man diese etwa mit „Kennenlernen“, „Ernüchterung“ und „Fortführung der Beziehung“ überschreiben.¹⁰ Von den *Metamorphosen* spricht Ovid selbst zweimal, in Tr. 1,1,117 und 3,14,19, als *ter quinque volumina*, und dass dies mehr ist als eine metrisch bequeme Ausdrucksweise, dafür bürgen unter anderem die Dichtergestalten, die am Ende der einzelnen Fünfergruppen das Wort ergreifen und sie so zu in sich geschlossenen Einheiten abrunden – die Musen im fünften, Orpheus im zehnten, Ovid selbst im fünfzehnten Buch.¹¹ Das eben Gesagte impliziert auch schon, dass nicht nur das Epos chronologisch von der Entstehung der Welt bis in die Gegenwart führt: Auch das Elegienbuch ist bis zu einem gewissen Grad chronologisch strukturiert und legt es dem Rezipienten nahe, die einzelnen Gedichte als Episoden eines fortlaufenden Geschehens zu lesen.¹² Eine letzte strukturelle Entsprechung liegt darin, dass beide Werke durch einen vier Verse umfassenden Vorspruch, nämlich das *Epigramma* bzw. das Prooemium, eingeleitet werden, der jeweils auf seine Art ungewöhnlich ist: Während das *Epigramma* in den auf uns gekommenen augusteischen Gedichtbüchern ohne Gegenstück ist, hat man beim *Metamorphosen*-Prooemium schon des öfteren auf seine außergewöhnliche Kürze hingewiesen;¹³ ein Bestreben Ovids, die Entsprechung zu jenem sinnfällig zu machen, könnte mithelfen, sie zu erklären. Zu diesen Ähnlichkeiten im Aufbau passt es gut, dass auch das dominierende Thema in den *Metamorphosen* dasselbe ist wie in den *Amores*, nämlich Erotik. Hält man sich all das zusammen vor Augen, dann können einem die *Metamorphosen* beinahe wie eine stark vergrößerte und ins Epische transponierte Neufassung des ersten *Amores*-Buches erscheinen – und wenn wir einmal so weit sind, scheint selbst ihr Titel mit dieser Vorstellung zu spielen: Vielleicht ist es kein Zufall, dass das Wort AMORES sich sozusagen in MetAMORphosES versteckt, oder anders herum gesagt: dass der Titel des Epos als Erweiterung von AMORES gelesen werden kann. Die Idee lässt sich zwar nicht

⁹ Zwei weitere mögliche, aber unsichere Beispiele für dieses Gliederungsprinzip bei Ovid sind Am. 3 (15 Elegien überliefert, aber Am. 3,5 vielleicht unecht, Am. 3,11 eventuell in zwei Gedichte zu teilen) und die *Heroides* (15 Briefe, ursprünglich möglicherweise in drei Büchern à fünf Briefen, doch Her. 15 vielleicht unecht).

¹⁰ Vgl. N. HOLZBERG, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997, 58f.

¹¹ R. RIEKS, *Zum Aufbau von Ovids Metamorphosen*, WJA 6b (1980) 85–103, v. a. 95–103.

¹² G. BRETZIGHEIMER, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen 2001, 107–21.

¹³ So etwa E. J. KENNEY, *Ovidius prooemians*, PCPhS 22 (1976) 46–53, hier 46.

beweisen, aber durch Ovids Vorliebe für Wortspiele aller Art¹⁴ und durch spezifische Parallelen aus der älteren lateinischen Literatur zumindest stützen.¹⁵

II

Die *Metamorphosen*, so können wir einstweilen rekapitulieren, greifen also in struktureller Hinsicht auf das erste Buch der *Amores* zurück. Die wichtigere Frage bleibt aber noch zu stellen: Welche Funktion lässt sich diesem Rückgriff zuschreiben?

Auf der Suche nach einer Antwort können wir von dem bekannten Umstand ausgehen, dass Ovid seine verschiedenen Texte generell durch ein ungewöhnlich dichtes Netz von Verweisen aufeinander bezieht. Er setzt zu diesem Zweck eine Fülle von Techniken ein, von denen ich hier nur die wichtigsten kurz erwähnen kann: Zunächst fällt auf, dass er in seiner Dichtung immer wieder explizit auf eigene frühere Werke zu sprechen kommt. Über zwanzig einschlägige Stellen, weit mehr als bei allen anderen Augusteern zusammen, lassen sich anführen, und die in ihnen genannten und diskutierten Werke umfassen das ganze ovidische Œuvre mit Ausnahme der letzten Texte, des *Ibis* und der *Epistulae ex Ponto*.¹⁶ Sodann ordnet Ovid alle seine einzelnen Veröffentlichungen auf mehr oder weniger offensichtliche Weise in Werksequenzen ein: Die *Ars* lässt sich als Frucht der in den *Amores* gemachten Liebeserfahrungen, die *Remedia Amoris* lassen sich als Ergänzung zur *Ars* lesen. Die drei Briefpaare Her. 16–21 erweitern das Konzept der einzelnen *Epistulae Heroïdum*, während die Briefdichtung des Exils sich als ihre autobiographische Fortsetzung präsentiert. Innerhalb der Exildichtung knüpft der Beginn der *Epistulae ex Ponto* (Pont. 1,1,15–8) ausdrücklich an die *Tristien* an, der *Ibis* bündelt sozusagen die in diesen enthaltenen Ausfälle des Dichters gegen Feinde und falsche Freunde in Rom. Sogar die *Fasti* können als ‚Fortsetzung‘ der *Metamorphosen* verstanden werden: Wie diese ein aitiologisches Großgedicht, ergänzen sie deren geradlinigen, die Weltgeschichte umfassenden Zeitverlauf durch einen zyklischen, welcher die Gegenwart des Dichters reflektiert, und setzen mit ihrem ersten Wort, *tempora*, genau dort ein, wo die *Metamorphosen* hinführen und enden,

¹⁴ F. AHL, *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*, Ithaca / London 1985; A. MICHALOPOULOS, *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented lexicon*, Leeds 2001.

¹⁵ Das angenommene Wortspiel basiert auf der Idee „Wie das Wort a das Wort b enthält, so auch der Gegenstand A den Gegenstand B“. Vgl. hierzu Lucr. 1,891f. 901. 911–4, wo gegen Leute polemisiert wird, welche eine Entsprechung zwischen ihrer Ansicht, im Holz seien kleine Feueratome verborgen, und dem Umstand sehen, dass das Wort *IGNIS* sich in *IIGNIS* versteckt (J. M. SNYDER, *Puns and poetry in Lucretius' De rerum natura*, Amsterdam 1980, 41f.); Cato Mor. 1 *aVarITIAm omnia VITIA habere putabant* [Hervorhebung jeweils von mir].

¹⁶ Vgl. Am. 2,18,14–26 (genannt werden dort *Medea*, *Ars*, Her. 1, 2, 5, 11, 6, 12, 10, 4, 7, 15); *Ars* 3,343–6 (*Amores*, *Heroides*); Tr. 1,1,105–22, 2,61–6 (ganzes bisheriges Œuvre, besonders *Ars*, *Metamorphosen*); Tr. 1,7 (*Metamorphosen*); Tr. 1,9b,21–30, 2, 3,1,65f., 3,14,5f. und 17, 5,12,47f. und 67f., Ib. 5f., Pont. 1,1,12, 1,2,134, 2,2,103f., 2,9,73–6, 2,10,11–6, 2,11,2 (*Ars*); Tr. 2,547–56 (*Fasti*, *Medea*, *Metamorphosen*); Tr. 3,14,7–24 (Gesamtwerk, besonders *Metamorphosen*); Pont. 1,1,6 (*Tristien*); Pont. 3,3,33–70 (*Amores*, *Ars*).

ad mea ... tempora (Met. 1,4).¹⁷ Allgegenwärtig ist weiters das ‚Recycling‘ bereits früher verwendeter Themen und Motive, das bis hin zum Einsatz von Selbstzitaten geht.¹⁸ Nicht zuletzt dieses Verfahren dürfte es gewesen sein, das dem Dichter von Seiten Quintilians (Inst. 10,1,89) den bekannten Vorwurf eintrug, er sei *nimum amator ingenii sui*.¹⁹ Und schließlich bleiben, wie schon eingangs bemerkt, alle Werke Ovids dem elegischen Diskurs verhaftet, dem man erstmals in den *Amores* begegnet, und lassen sich in ihrer Gesamtheit als eine Reihe raffinierter Variationen dieses Diskurses lesen.

Wozu dient dieser außergewöhnlich hohe Grad an Intratextualität innerhalb des ovidischen Œuvres? Natürlich kann man sich der Frage dadurch entziehen, dass man ihn, wie das die eben zitierte antike – aber natürlich auch moderne – Kritik am Autor getan hat, einfach als Symptom von dessen Selbstverliebtheit wertet, doch ich glaube, dass dieses Spezifikum durchaus Methode hat und dass Ovid mit ihm ein klar angebbares Ziel verfolgt. Um dieses Ziel zu verstehen, müssen wir uns kurz mit einem Konzept vertraut machen, welches in der augusteischen Dichtung eine beträchtliche Bedeutung gewinnt, nämlich dem des Lebenswerks. Vergil hat wenige Jahrzehnte vor Ovid als unseres Wissens erster antiker Autor überhaupt nicht einfach eine Reihe von Werken verfasst, sondern diese systematisch zu einem Lebenswerk angeordnet. Das Organisationsprinzip dieses Lebenswerks ist ebenso einfach wie überzeugend: Vergil illustriert sein Heranreifen vom jungen Anfänger zum großen Dichter mit einem entsprechenden Aufstieg von Gattung zu Gattung, von der Bukolik über das Lehrgedicht zum Epos.²⁰

Die monumentale Geschlossenheit, die sein Œuvre durch dieses konsequent durchgehaltene Aszendenzprinzip erlangt, mag mit dazu beigetragen haben, dass er bereits zu Lebzeiten den Status eines Klassikers erreicht. Auf alle Fälle wird in der Folge die Idee der Aszendenz und des Lebenswerks an sich mit der Vorstellung des Klassikers assoziiert. Wie die Forschung in neuerer Zeit herausgearbeitet hat, greift nach Horaz (und Properz) auch Ovid sie auf, um mit ihrer Hilfe Anspruch auf einen Rang zu erheben, der demjenigen Vergils entspricht. Auch bei Ovid kann man einen Aufstieg von Gattung zu Gattung erkennen, der von den *puerilia* der *Amores* über die erotische Lehrgattung bis zum Epos der *Metamorphosen* führt.²¹ Ich möchte jedoch betonen, dass dieser Aufstieg weniger geradlinig verläuft als derjenige Vergils und dass viele Werke Ovids sich nur mit Gewalt in ein ent-

¹⁷ BARCHIESI (Anm. 6) 254.

¹⁸ Nützlich sind noch immer die Materialsammlungen von A. ZINGERLE, *Ovid und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern I–III*, Innsbruck 1869–1871, und A. LÜNEBURG, *De Ovidio sui imitatore*, Diss. Königsberg 1888.

¹⁹ Daneben spielte auch Ovids Technik eine Rolle, das Potential einzelner Szenen und Situationen durch Anhäufung pointierter *sententiae* bis zum Letzten auszureizen; vgl. Sen. Contr. 9,5,17.

²⁰ Vgl. besonders E. THEODORAKOPOULOS, *Closure: the book of Virgil*, in: Ch. Martindale (Hg.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge 1997, 155–65.

²¹ Vgl. THEODORAKOPOULOS (Anm. 20) 158f. (mit weiterer Literatur), wo neben Ovid auch Horaz zur Sprache kommt. Dass Properz schon früh in denselben Kategorien denkt, zeigt Prop. 2,10,7f. *aetas prima canat Veneres, extrema tumultus: / bella canam, quando scripta puella mea est*. Tatsächlich wechselt er dann in seinem vierten Buch zwar nicht zur Epik, sondern ‚nur‘ zur nationalrömischen Aitiologie, aber auch dies stellt einen generischen Aufstieg dar.

sprechendes Schema einfügen ließen: Welchen Platz nähmen in einem solchen die *Heroides*, die *Medea*, die *Fasti* und die Exilichtung ein? Wichtiger als der Entwicklungsgedanke scheint Ovid die bei Vergil zweitrangige Idee des *semper idem*.²² Er konfrontiert seine Leser mit einer unverwechselbaren literarischen Persönlichkeit, deren Reiz gerade darin besteht, dass sie sich unter immer neuen Masken immer wieder als ein und dieselbe zu erkennen gibt. Das ist die Art von Kontinuität und Kohärenz, die sein Lebenswerk auszeichnet und die er der primär teleologischen Konzeption Vergils als gleichwertiges Gegenstück zur Seite stellt.²³ In ihrem Dienst steht das dichte Verweisnetz, das seine Werke untereinander verbindet.

Innerhalb des so entstehenden Kontinuums stellen die *Metamorphosen* aufgrund ihrer schieren Länge, als einziges äußerlich nicht elegisches, sondern hexametrisch-episches Opus und als Gegenstück zu Vergils *Aeneis* zwar den Höhepunkt schlechthin dar. Genau dieselben Charakteristika weisen ihnen jedoch auch eine exzentrische Position in Ovids Lebenswerk zu, und damit stellen sie potentiell dessen Kohärenz in Frage. Deshalb bemüht Ovid sich bei ihnen besonders intensiv, sie in vielfältiger Weise mit seinem restlichen Werk zu verbinden und sie so ovidisch wie bei einem Epos nur irgend möglich zu gestalten. Wie man in den letzten Jahrzehnten in allen Details demonstriert hat, setzt er hierzu das ganze Arsenal der oben aufgezählten Methoden ein. Besonders ins Auge springen dabei die zahlreichen sprachlichen Echos aus anderen Werken, der pointierte Aufgriff bereits anderswo verwendeter Mythen sowie der in einem Epos besonders auffällige Einsatz des elegischen Systems mit seinem unerschöpflichen Vorrat an erotischen Themen und Topoi, wie ihn etwa die eingangs erwähnte Geschichte von Apollo und Daphne demonstriert. Im Endeffekt gelingt es Ovid auf diese Weise, die *Metamorphosen* nicht nur als *akmé*, sondern zugleich auch als organische Fortsetzung seines bisherigen Schaffens zu präsentieren.²⁴

Dem ersten Buch der *Amores* kommt nun in einem solchen Zusammenhang eine Schlüsselrolle zu: Einerseits markiert es als Ovids Erstling, als Vertreter des ‚niederer‘

²² Zu statischen und rückwärtsgewandten Aspekten des vergilischen Œuvres (stilistische und metrische Einheitlichkeit, Zurückkommen auf eine Reihe von Leitmotiven), die aber gegenüber der dominierenden Logik des Fortschritts und Aufstiegs in den Hintergrund treten, vgl. THEODORAKOPOULOS (Anm. 20), v. a. 156f., 164.

²³ R. TARRANT, *Ovid and ancient literary history*, in: Hardie (Anm. 4) 13–33, hier 23f., bemerkt schon, dass Ovid sein Lebenswerk am Maßstab Vergils misst, sieht aber keinen grundsätzlichen, konzeptionellen Unterschied zwischen den beiden, sondern hebt nur Ovids größere Produktivität und metrische Vielseitigkeit hervor. In die hier eingeschlagene Richtung könnte die Bemerkung bei Ph. HARDIE, Introduction, in: Hardie (Anm. 4) 1–10, hier 3, über Ovids Karriere als „an alternative model to the Virgilian for post-classical poets' self-fashioning“ weisen.

²⁴ Zu sprachlichen Rückgriffen vgl. G. TRONCHET, *La métamorphose à l'œuvre. Recherche sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain / Paris 1998, 588–609; zum ‚Recycling‘ von Mythen LÜNEBURG (Anm. 18) 73–9 und S. VIARRE, *Les doublets mythologiques chez Ovide*, in: J.-P. Néraudeau (Hg.), *Hommages à H. Le Bonniec*, Brüssel 1988, 441–8; zum elegischen System HOLZBERG (Anm. 10) 130–4, 141f., JOUTEUR (Anm. 4) 99–123 und KEITH (Anm. 4) 245–58; zum Anschluss der *Metamorphosen* an Ovids Frühwerk generell G. K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*, Oxford 1975, 25–42, v. a. 31.

Genus Liebeselegie und als das gescheiterte Epos, als welches es sich im Eröffnungsge-
dicht präsentiert, chronologisch wie hinsichtlich seines Anspruchs den Gegenpol zu den
Metamorphosen. Andererseits hat es mit dem elegischen System die wohl wichtigste Kon-
stante seines Lebenswerks vorgegeben. Aus beiden Gründen muss es Ovid ein besonderes
Anliegen gewesen sein, gerade zwischen seinen frühen Liebeselegien und den *Metamor-
phosen* eine deutliche Verbindung herzustellen: Deshalb tut er das so sorgfältig und auf so
originelle Weise, wie wir das beobachten konnten. Im Prooemium zum zweiten Buch der
Fasti (Fast. 2,3–8) verweist Ovid stolz auf die verglichen mit den *Amores* höhere Dignität
dieses Lehrgedichts, betont jedoch gleichzeitig, dass es trotzdem noch immer im selben
Metrum (und, so dürfen wir hinzufügen, im selben Geist) verfasst ist wie jene: *nunc pri-
mum velis, elegi, maioribus itis. / exiguum, meminī, nuper eratis opus. / ipse ego vos habui
faciles in amore ministros, / cum lusit numeris prima iuventa suis. / idem sacra cano signa-
taque tempora fastis. / ecquis ad haec illinc crederet esse viam?* Weniger explizit, aber in
ähnlicher Absicht schließt der Autor auch sein episches Hauptwerk an seine frühe Liebes-
dichtung an: Der Leser, der das erste *Amores*-Buch den *Metamorphosen* sozusagen einge-
geschrieben findet, soll den weiten Weg bewundern, welchen der *tenerorum lusor amorum*
von seinem Jugendwerk bis zu seinem Epos zurückgelegt hat, zugleich aber auch begreifen,
dass dieses nicht mit seinen Anfängen bricht, sondern sie vielmehr konsequent weiterent-
wickelt.

III

Fassen wir zum Abschluss die Kernpunkte nochmals kurz zusammen: Ovid integriert
in die *Metamorphosen* eine Reihe struktureller Entsprechungen zum ersten Buch der *Amo-
res* und weist seine Leser durch Signale an exponierten Stellen des Epos auf diesen Um-
stand hin. Sinn dieses Vorgehens ist es, zwei einander auf den ersten Blick denkbar fernste-
hende Teile seiner literarischen Produktion miteinander zu verklammern und so die Kohä-
renz seines Lebenswerks zu betonen. Die Grundidee zu diesem Lebenswerk geht auf Vergil
zurück, und es ist darauf angelegt, neben das Vergils zu treten. Seinen Zusammenhalt ver-
dankt es aber einer anderen Logik als jenes – nicht primär der Idee des Aufstiegs von Gat-
tung zu Gattung, sondern der des *semper idem*.

Was hat all das mit Klassizismus und Modernität zu tun? Ich denke, es stellt ein Fall-
beispiel dar, welches die von Ibolya Tar in ihrem einführenden Beitrag aufgestellte These
illustriert, wonach in der augusteischen Klassik Klassisches und Modernes zusammenfal-
len. Auf einer ersten, allgemeineren Ebene können wir dabei folgendes feststellen: Indem
die großen Augusteer jeweils ein durch seine innere Logik kohärentes und mit der Person
seines Autors verknüpftes Lebenswerk schaffen, nehmen sie in gewissem Sinne die Samm-
lertätigkeit und Echtheitskritik, durch welche antike Grammatiker wie die Alexandriner die
gesammelten Werke früherer Klassiker konstituieren, selbst vorweg.²⁵ Dies ist nur möglich

²⁵ Eine Paralle hierzu bieten die autobiographischen Stücke, mit denen manche augusteische
Gedichtbücher beginnen und schließen (Hor. Ep. 1,20,19–28; Prop. 1,22, 4,1,119–50; Ov. Am. 3,15,
Tr. 4,10): Auch sie rekurren auf einen editorischen Usus der Alexandriner, nämlich den, der Aus-

unter der Voraussetzung, dass sie sich ihres eigenen Ranges als moderne Klassiker bereits bewusst sind bzw. zielstrebig auf einen solchen hinarbeiten.

Wenn wir uns nun – zweitens – auf Ovid konzentrieren, so verrät sein Vorgehen nicht nur den Willen zum Klassiker, sondern auch eine klare Einsicht in die Bedingungen, die ein Dichter, um diesen Status zu erreichen, erfüllen muss. Eine dieser Bedingungen lautet: Man kann nicht klassisch werden, ohne radikal modern zu sein – und das heißt auch: anders als die jeweils letzten großen Vorgänger, in Ovids Fall vor allem anders als Vergil. Horazens Invektive gegen die *imitatores, servum pecus* (Ep. 1,19,19) zeigt, dass es im augusteischen Rom von Dichtern wimmelt, die das nicht begriffen haben, und manche von diesen manifestieren ihre servile *imitatio* dabei, wie es scheint, auch in dem Versuch, exakt die einzelnen Stationen der vergilischen Karriere zu reproduzieren; einer dieser Vergil-Epigonen dürfte etwa Grattius sein, den Ovid selbst in Pont. 4,16,33f. nennt.²⁶ In Ovids Bestreben, der hier lauern Gefahr auszuweichen, liegt, so scheint mir, der tiefere Grund dafür, dass er sich im Gegensatz zu Vergil literarisch nur bedingt ‚entwickelt‘, dass er ein Œuvre hinterlässt, das zunächst einmal in jeder Zeile unverwechselbar ovidisch ist und noch auf seinem Höhepunkt darauf verweist, dass sein Autor derselbe geblieben ist wie zur Zeit seiner Anfänge. Das ist auch der Sinn der bei Seneca maior (Contr. 2,2,12) überlieferten Anekdote, nach der Ovid gerade an denjenigen seiner Verse am meisten hing, bei denen er schon von vornherein wusste, dass sie als zu idiosynkratisch Anstoß erregen würden: Ovidisch zu sein war ihm wichtiger als unumstritten, geschmack- und maßvoll nach den Standards der älteren augusteischen Klassik. Dieses Insistieren auf der eigenen Besonderheit, dem eigenen Anderssein ist an sich eine Art von Modernität, die sich schon in gefährlicher Nähe zum nur mehr Modischen bewegt. Es spricht für Ovids ungeheure dichterische Potenz, dass er sie über vierzig Jahre hinweg durchgehalten hat, ohne dass das seinen Lesern langweilig geworden wäre – und dass er mit ihr danach zum vielleicht meistgelesenen und -imitierten Klassiker der lateinischen Dichtung überhaupt wurde.

gabe eines Klassikers dessen Vita beizugeben (F. LEO, *Das Schlussgedicht des ersten Buches des Properz*, in: *Ausgewählte Kleine Schriften II*, Rom 1960, 169–78, hier 170–2).

²⁶ Ich lese an dieser textkritisch umstrittenen Stelle mit S. G. OWENS Oxoniana *Tityron antiquas pastorem exciret ad herbas / aptaque venanti Grattius arma daret*: Grattius ließ auf ein bukolisches Werk ein Lehrgedicht folgen, nämlich die teilweise erhaltenen *Cynegetica*; der logische dritte Schritt wäre dann ein Epos gewesen. Gestützt wird dieses Verständnis durch den späteren Fall Nemesians, von dem wir sicher wissen, dass er diese Werkfolge plante (Nemes. Cyn. 63–75; J. KÜPPERS, *Tityrus in Rom – Bemerkungen zu einem vergilischen Thema und seiner Rezeptionsgeschichte*, ICS 14 [1989] 33–47, hier 43–6).

MARIANN CZEROVSZKI:

INTERPRETATIONSMÖGLICHKEITEN ERNEUERTER KUNSTGRIFFE IN OVIDS *TRISTIA* 1,1

Tristia 1,1 hat infolge seiner Position mehrere Funktionen: An und für sich ist es eine selbständige, geschlossene Einheit, zugleich Prolog zum ersten Buch der Verbannungsgedichte und Proömium der ganzen Sammlung. Im Licht der Erwähnten können wir das Werk als Programmgedicht betrachten, das nicht nur dem ersten Buch, sondern der ganzen Elegiensammlung den Grundton angibt und in dem zahlreiche Themen auftauchen, die in den einzelnen Verbannungsgedichten immer wieder erscheinen. Zur Interpretation der Elegie möchten wir mit der Untersuchung von drei wohlbekannten Kunstgriffen beitragen um vorzuführen, wie Ovid die von den römischen Dichtern schon früher angelegneten literarischen Formen zum Ausdruck seiner Gedanken verwendet.

Der Haupteinfall von *Trist.* 1,1, die Personifikation eines literarischen Werkes, ist keine neue Idee; vor Ovid gibt es mehrere Parallelen,¹ aber für unmittelbares Muster des Gedichtes wird Horaz *Epist.* 1,20 gehalten.² Die Grundsituation ist in beiden Gedichten die gleiche: An einer frequentierten Stelle des Bandes (am Anfang bzw. am Ende) redet der Dichter den personifizierten Band im Augenblick des Abschieds an und vor der endgültigen Trennung gibt er ihm Ratschläge und Anweisungen; so will der Dichter versuchen, den Band in dieser Weise auf die vor ihm stehenden Ereignisse vorzubereiten. Obwohl beide Dichter dieselbe *figura* anwenden, kann Ovid sie an manchen Punkten mit neuen Tönen bereichern.

Horaz setzt sein Gedicht an den Schluss des Bandes; er lässt mit dieser Geste andeuten, dass er seine vorgenommene Arbeit beendet habe und es höchste Zeit sei, den Band abzuschließen. Der Dichter möchte sein Werk noch nicht aus der Hand geben und versucht es von der Öffentlichkeit zurückzubehalten. Er schildert ihm aus diesem Grund verschiedene Perspektiven seines zukünftigen selbstständigen Lebens, die überhaupt nicht verlockend zu sein scheinen (11–18). Die Verabschiedung wird mit der Beauftragung der personifizierten Buchrolle abgeschlossen: Sie soll diejenige, die sich für den Verfasser des *liber* interessieren, über ihn berichten (19–28); diese Verse verleihen der *Epistel* eine *Sphragis*-Funktion.

¹ Über die Parallelen siehe G. LUCK, *P. Ovidius Naso, Tristia*. Bd. 2: Kommentar, Heidelberg 1967, ad loc.: Pindar (*Nem.* 5,2 ff), Catull (35,2), Horaz (*Epist.* 1,20).

² Die diesbezügliche Literatur s. bei S. POSCH, *P. Ovidius Naso, Tristia I. Interpretationen*. Bd. 1, Innsbruck 1983, 25 n. 44, 45.

Im Gegensatz zu Horaz steht Ovids Gedicht am Anfang des Buches, aber überraschenderweise ist das Abschiedsmotiv auch hier grundlegend: Die Buchrolle bricht ohne den Dichter (*sine me*) nach Rom auf, weil er seinen Verbannungsort nicht verlassen darf. Anstatt die Buchrolle zurückzuhalten, dringt der Dichter sie ausgesprochen auf den Aufbruch, weil er sie mit einer wichtigen Aufgabe, nämlich mit der Vertretung des Dichters betraut hat.³ Die Schilderung der Perspektiven fehlt auch bei Ovid nicht, aber es geht hier nicht um das Zurückhalten des Buches, sondern um seine bestmögliche Vorbereitung, damit es seinen Auftrag als Fürsprecher gut ausrichtet: es muss die Rehabilitation seines Herrn erreichen. (97–103). Die Elegie wächst also über die Sphragis-Funktion hinaus, denn sie hat auch andere Aufgaben als bloß einige persönliche Informationen über den Verfasser zu geben (wie in Hor. Epist. 1,20,19ff.). Hier soll ein ganzes Gedichtbuch über das Schicksal des Verfassers Auskunft erteilen.

Die Anrede an das Buch beginnt bei beiden Dichtern mit der Beschreibung des Bandes. Das Verfahren liegt auf der Hand: Die Personifizierung des Gedichtbandes wird mit der Buchbeschreibung kombiniert. Vor Ovid finden wir bei mehreren Autoren eine ähnliche Darstellung, siehe zum Beispiel Catull 1,1–2, Cinna fr. 11 (Büchner), Horaz Epist. 1,20,1–2 und Tibull 3,1,7–14.⁴ Die Idee bedeutet also wiederum keine Neuigkeit, aber mit der Erklärung der technischen Einzelheiten überflügelt Ovid die kurzen Beschreibungen seiner Vorgänger und unter seiner Feder entsteht eine der detailliertesten literarischen Darstellungen der römischen Buchrolle (3–14).

Während der Band des Horaz *mundus* (Epist. 1,20,2), der des Catull *lepidus* (1,1) und der des Tibull *comptus* ist, wird Ovids Elegienbuch überraschenderweise negativ charakterisiert: es ist *incultus* (Trist. 1,1,3). In vv. 5–8 gibt Ovid genau an, wie der Band aussehen soll: er schlägt ihm jede Zierde der glücklichen (*felices*) Bücher, das Purpurfutteral, den roten Titelstreifen, die gelbliche Zedernholzölimprägnierung, die glänzenden Horneinlagen (9–10) ab. Das Äußere des Buches unterscheidet sich vom Buch des Horaz (Epist. 1,20,2) und von dem des Catull (1,2) auch darin, dass es von keinem Bimsstein glatt geschliffen wurde (11–12). Der Dichter hilft selbst die Bedeutung dieser Attribute zu verstehen, wenn er sagt, dass dieses Äußere zum Verbannten (3: *qualem decet exulis esse*), zum Schicksal des Verfassers (4: *infelix habitum temporis huius habe*; 10: *fortunae memorem te decet esse meae*) und zur Trauer (6: *non est conveniens luctibus ille color*) passe. Das Buch passt sich also dem Schicksal seines Autors an. Das äußert sich natürlich nicht nur in der kläglichen Erscheinung des Bandes, sondern auch *totus pro parte* in der traurigen Thematik und Stimmung der in ihm enthaltenen Gedichte. Dieser programmatische Grundgedanke wiederholt sich auch in anderen Stücken der Exildichtung.⁵

³ Ausführlicher über die Entfaltung des Stellvertretermotivs s. POSCH op. cit. 28–31.

⁴ Vgl. G. LUCK ad loc. und G. D. WILLIAMS, *Representation of the Book-roll in Latin Poetry: Ovid, Tr. 1,1,3–14 and related Texts*, Mnemosyne 45 (1992) 178–189.

⁵ Z. B. Trist. 4,1,105–106: *tu quoque non melius, quam sunt mea tempora, carmen, / interdicta mihi, consule, Roma, boni*; Trist. 5,1,3–4: *hic quoque talis erit, qualis fortuna poetae, / invenies toto carmine dulce nihil*; Trist. 5,12,35–36: *carmina nulla mihi sunt scripta, aut qualia cernis / digna sui domini tempore, digna loco*; Pont. 1,5,13–14: *ut tamen ipse vides, luctor deducere versum, / sed non*

In seiner Interpretation vertritt G. D. Williams den Standpunkt, dass Ovid seine Aussage in Metapher verkleidet.⁶ Er geht davon aus, dass wir bei der Akzeptierung der allgemeinen Meinung,⁷ wonach bei den erwähnten Autoren eine Relation zwischen dem Aussehen des Buches und seiner stilistischen Eigenart bestehe, mit Recht voraussetzen können, dass auch die Eigenart der Buchrolle in *Trist.* 1,1,3–14 die stilistischen Züge der Gedichte ausdrückt: Das unordentliche Äußere weist auf die poetische Unvollkommenheit der Elegien hin.⁸

Die eingehende Analyse und Argumentation von Williams ist überzeugend und die Richtigkeit seiner Hypothese wird auch dadurch untermauert, dass sich der Dichter, wie wir es später sehen werden, oft über das nicht ausreichende Niveau seiner in Exil geschriebenen Gedichte beschwert. Aber Williams erklärt die untersuchten Verse nicht im Kontext des ganzen Gedichtes. Wir halten bei unserer Auslegung jene Bedeutung für maßgebend, in derer Richtung der Leser vom Dichter eindeutig gelenkt wird: Das Äußere und das Thema des Buches passen sich dem Schicksal des Verfassers an. Die Beschreibung der Buchrolle hat also die Aufgabe, den Leser über das Wesen der Elegien des Buches zu informieren, und ihn auf die Rezeption des von den früheren Gedichten abweichenden düsteren Tones und auf die mit dem Exil in Verbindung stehenden Themen vorzubereiten. Das ist der Grund dafür, dass Ovid dieses Gedicht – im Gegensatz zu Horaz – an den Anfang des Buches stellt.

Zur Gestaltung des Erwartungshorizontes des Lesers dienen auch die Verse 35–36 der Elegie, die in der Fachliteratur als ein in der augusteischen Dichtkunst weit verbreiteter Bescheidenheitstopos gedeutet werden.⁹ Die Anwendung des Topos ist in Ovids Poesie schon vor der Verbannung wahrzunehmen,¹⁰ aber es ist auffallend, dass die Selbstkritik in den Verbannungselegien übertrieben ist, sie geht über das bei Ovid und in der römischen Dichtung übliche Maß weit hinaus.¹¹ Dieser Topos taucht in der Exildichtung Ovids immer wieder auf, er befindet sich oft an einer hervorgehobenen Stelle: am Anfang oder am Ende der einzelnen Bücher. Ein Beweis für die Bedeutung des Themas ist, dass es vier Elegien gibt, in denen die Qualitätsverschlechterung nicht nur nebenbei, sondern als zentrales Problem erscheint: *Trist.* 3,14; *Trist.* 5,1; *Trist.* 5,12; *Pont.* 3,9.

Der Gedankengang von *Trist.* 1,1,35–56 setzt sich aus solchen Elementen zusammen, die sich auch in anderen Gedichten, die den Qualitätsverlust thematisieren, beobachten lassen.¹² Der Dichter muss unter ungünstigen Bedingungen – ohne *otium* zu haben – schreiben (39–44). Seine Lage wird auch dadurch erschwert, dass wegen der vielen erlitten-

fit fato mollior ille meo; Pont. 3,9,35–36: *laeta fere laetus cecini, cano tristia tristis, / conveniens operi tempus utrumque suo est.*

⁶ WILLIAMS op. cit. 178–182.

⁷ Die diesbezügliche Bibliographie siehe bei WILLIAMS op. cit. 179 n. 5.

⁸ Vgl. WILLIAMS op. cit. 182.

⁹ Vgl. B. R. NAGLE, *The Poetics of Exile*, Bruxelles 1980, 109–166.

¹⁰ H. B. EVANS, *Ovid's Apology for Ex Ponto* 1–3, *Hermes* 104 (1976) 103–112, 103 n. 2.

¹¹ G. LUCK, *Notes on the Language and Text of Ovid's Tristia*, *HSPH* 65 (1961) 243.

¹² *Trist.* 3,14; *Trist.* 4,1; *Trist.* 5,1; *Trist.* 5,12; *Pont.* 1,5.

nen Schicksalsschläge auch sein *ingenium* in Verfall geriet (47–48) und er in seinem Unglück nicht einmal durch die Sehnsucht nach Ruhm inspiriert wird (49–54). Darüber hinaus hasst er sogar die Poesie, weil sie der Grund für seine Verbannung ist (55–56). Wenn der Leser all das in Betracht zieht, muss er sich darüber wundern, dass der Dichter trotz alledem Gedichte schreibt (45), und verzeiht ihm, wenn seine Gedichte anders sind als früher (46).

Die mehrmalige Wiederkehr dieser inhaltlichen Elemente in der Exildichtung beweist, dass der Dichter mit kritischen Lesern seiner *Tristia* rechnet und zugleich gut ausgearbeitete Argumente hat um die Härte der Kritik zu mildern bzw. die Fehler seiner Gedichte für die Leser einigermaßen akzeptabel zu machen. In *Trist.* 1,1 und auch in den anderen Gedichten verschaffen wir uns meistens nur ein allgemeines Bild von diesen Fehlern.¹³ Aber es gibt eine Elegie, *Trist.* 5,1, wo wir über eine konkrete Einwendung des fiktiven Lesers lesen: *delicias siquis lascivaque carmina quaerit,/ praemoneo, non est scripta quod ista legat* (vv. 15–16). Aus diesen Versen ist darauf zu schließen, dass die Leser – wie es vom lyrischen Ich vermutet wird – die Klageelegien der *Tristia* enttäuscht oder mit Missfallen aufnehmen, weil sie an die fröhlichen und ausgelassenen Gedichte vor der Verbannung des Dichters gewöhnt sind.

Zahlreiche Untersuchungen wurden vorgenommen um Ovids Aussagen in Bezug auf das geringere Niveau der Verbannungselegien zu deuten.¹⁴ Allgemein ist die Ansicht, dass wir diese Aussagen nicht wörtlich nehmen dürfen, sondern wir müssen sie eher zu den in der Exildichtung häufigen Übertreibungen und Entstellungen rechnen, die das primäre Ziel haben, Mitgefühl zu erwecken und Ovids Rückberufung zu fördern. Diese Interpretation hebt nur einen Aspekt hervor. Unseres Erachtens soll Ovid den Bescheidenheitstopos auch deswegen benutzt haben, weil er damit die Erwartungen der Leser formen und dadurch sein Publikum vor der Enttäuschung verschonen, sowie es auf den infolge der Verbannung erfolgten Ton- und Themenwechsel vorbereiten wollte und konnte.

Im Laufe der Untersuchung haben wir Bild darüber verschaffen können, wie Ovid die drei analysierten Topoi einsetzt. Unserer Beobachtung nach besteht das Grundsätzliche seiner Methode darin, dass er allbekannte literarische Muster bearbeitet, deren bestimmte Züge mit der Exilthematik in Zusammenhang gebracht werden können. Sie werden von ihm so umgestaltet, dass sie neben der Bewahrung von ihrem ursprünglichen Charakter zugleich Veränderungen aufweisen um Ovids spezifische Ziele realisieren zu können.

¹³ *Trist.* 1,1,35–36: *culpabere forsant/ ingenique minor laude ferere mei*; *Trist.* 1,11,35–36: *quo magis his debes ignorare, candide lector,/ si spe sunt, ut sunt, inferiora tua*.

¹⁴ Am wichtigsten sind LUCK op. cit. (wie Anm. 11); J. BENEDUM, *Studien zur Dichtkunst des späten Ovid*, Giessen 1967; H. H. FROESCH, *Ovids Epistulae ex Ponto 1–3 als Gedichtsammlung*, Bonn 1968; R. J. DICKINSON, *The Tristia: Poetry in Exile*, in: J. W. Binns (ed.), *Ovid*, London, Boston 1973, 154–190; H. B. EVANS op. cit. (wie Anm. 10); NAGLE loc. cit. (wie Anm. 9); H. B. EVANS, *Publica Carmina*, Lincoln: London 1983; G. D. WILLIAMS, *Banished Voices*, Cambridge 1994, 50–99.

ATTILA FERENCZI

MODERNITÄT IN KLASSIZISTISCHEM MANTEL

Wilamowitz-Moellendorf widmet in seiner *Hellenistischen Dichtung* Valerius Flaccus eine eigenartige Bemerkung: ganz erbärmlich ist dabei seine sklavishe Abhängigkeit von Vergil.¹ Der Philologe von heute, der das Epos freilich mit ganz anderen Augen liest, muß von der Adjektiven dieser Beurteilung absehen und kann nur ein Wort gelten lassen, die „Abhängigkeit“. Für diese Behauptung kann man ihm jedoch auch heute dankbar sein. Das Epos des Valerius Flaccus ist tatsächlich von einem anderen literarischen Werk abhängig. Obwohl man sich der generellen Natur der antiken epischen Gattung bewußt ist, daß sich nämlich der Text der aufeinander folgenden Werke immer auf der dichterischen Sprache und auf den Texten der vorangegangenen aufgebaut ist, kann man dieses Verhältnis selten eindeutig als Abhängigkeit definieren. Es kommt zwar oft vor, daß ein epischer Text gerade durch die Verbindungen und Assoziationen, die ihn an einen früheren Text knüpfen, Perspektive gewinnt und völlig verständlich wird, aber in der Form und im Ausmaß der Heranziehung eines früheren Textes gibt es gewaltige Unterschiede. In dieser Hinsicht stellt die *Argonautica* des Valerius Flaccus offenbar einen Extremfall dar. Das Verstehen des Textes setzt die Kenntnis eines anderen in höheren Maße voraus als bei den anderen Vertretern der Gattung seines Zeitalters.² Das Werk kann freilich auch gelesen werden, ohne die *Aeneis*-zitate zu erkennen, aber dadurch gehen erhebliche Teile der Aussage verloren. Die Verknüpfung oder – um Willamowitzens Bezeichnung zu benutzen – die Abhängigkeit ist so eng, daß man ohne die zitierten Stellen und den möglichen Grund für das Zitieren zu erkennen, kaum von Verstehen sprechen darf. Valerius zitiert öfter, eindeutiger und vor allem konsequenter die *Aeneis* als die anderen Epiker der Epoche. Ist er deshalb wirklich weniger modern und eher ein Vertreter eines konservativen Geschmacks, wie er oft in Literaturgeschichten charakterisiert wird? Ist sein Vergilismus an und für sich der Modernität entgegengesetzt? Diese Fragen können natürlich nicht beantwortet werden, ohne den Begriff der „Modernität“ auch in diesem Zusammenhang wenigstens annäherungsweise zu definieren. Aber so eine Definition läßt sich keinesfalls leicht formulieren, weil dabei verschiedene Annäherungsweisen vorstellbar sind. Wenigstens drei Definitionen scheinen sich hier anzubieten, die voneinander freilich nicht völlig unabhängig sind. 1. Wenn man die Worte „Klassizismus“ und „Modernität“ einander gegenüberstellt und aus ihnen ein Gegensatzpaar formt, können sie antithetische ästhetische Haltungsformen, „das Klassische“ und „das Nichtklassische“ erfassen. So sind Klassizismus und Modernität keine zeitlich begrenzbaren Erscheinungen, sondern zwei Geisteshaltungen oder, genauer gesagt, zwei Vorgehenswei-

¹ *Hellenistische Dichtung*, II, Berlin 1924, 165, Anm. 2.

² Vgl. G. B. CONTE, *Latin Literature: A History*, Baltimore–London 1987, 490.

sen. Man könnte geradezu sagen, daß jede Epoche seinen eigenen Klassizismus und seine eigene Modernität hat, und diese Erscheinung ruft einem die damals viel diskutierte Manierismustheorie von Erik Burck ins Gedächtnis.³ Der Begriff der Modernität bleibt dabei vom Formalismusgedanken ungerührt, der fast jede Definition des Manierismus charakterisiert.⁴

2. Hat der Ausdruck „Modernität“ etwas mit dem Modernismus, d. h. mit der Kunstrichtung des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun, so kann man ihn für den Fall der antiken Literatur nur in metaphorischem Sinn des Wortes verwenden. So würde er bedeuten: etwas, was dem heutigen Rezipienten als bekannt, als eine vertraute ästhetische Erfahrung vorkommt. Im Licht dieser Deutung des Begriffes würden wir vom literarischen Kunstwerk, dem wir das Attribut der Modernität zuteilen, behaupten, daß es in uns mit dem einen oder anderen seiner Merkmale die Erinnerung an heutige (moderne) ästhetische Erfahrungen hervorruft. Klassizität oder Klassizismus würde in diesem Fall heißen: etwas, was für uns kanonisierte Werte vertritt; oder die Klassizität könnte geradezu Kanon bedeuten.

3. Die vielleicht einfachste Deutung der Worte würde sich dadurch ergeben, wenn man der Modernität den Sinn von „Zeitgemäß“ und „neu“ unterlegt, dem Klassizismus hingegen den von „Zeitlosigkeit“ und „überliefertem“. Zwar könnte die Modernität des Valerius Flaccus auch nach der ersten (nichtklassisch) und der zweiten (modernismusähnlich) Definition erfaßt werden, wollen wir nun unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich dem „Zeitgemäßen“ in der *Argonautica* widmen. So werden wir im Folgenden in diesem Sinn von Modernität sprechen.

Die Adjektive von Wilamowitz-Moellendorf, sklavisch und erbärmlich widerspiegeln das Urteil einer spätrömischen Genieästhetik, die die dichterische Leistung nur in der Originalität anerkennen kann. Man könnte mit diesem Standpunkt eigentlich auch heute einverstanden sein, aber man sollte unbedingt die Bedeutung der Originalität zur Debatte stellen. Man darf keinesfalls das nie Dagewesene, das durch einen schöpferischen Genius Zustandgekommene als Kriterium der Originalität bestimmen. Angesichts der Tatsache, daß die Sprache der Poesie unvermeidlich eine „Wiedergebrauchssprache“ ist, wie wir sie nach Lausberg nennen, erscheint die Suche nach einer Originalität im obigen Sinne als sinn- und aussichtslos. Wir müssen die Originalität anders verstehen, und unsere Definition darf die Verwendung eines anderen Werks, die Anlehnung an ein anderes Werk und sogar den sekundären Charakter einer literarischen Schöpfung nicht ausschließen.

Lange Zeit versuchten die Philologen, die gegenüber Valerius Flaccus etwas günstiger als Wilamowitz eingestellt waren, die Originalität, d. h. das speziell Valerianische, in jenen Abschnitten zu erfassen, in denen das epische Muster weniger sichtbar war. Sie gingen bei

³ *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1971. Umberto ECO stellt eine interessante Frage: „...ich frage es mich, ist Postmodern überhaupt der Name für Manierismus als metahistorische Kategorie“ (*Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München, Wien 1984, 77). Im Begriffpaar Klassizismus und Modernität spielt also ironischerweise der Modernitätsbegriff eine Rolle, der ECOS „Postmodern“ nahesteht. In dieser Hinsicht bildet aber das Postmodern mit Modern ein Gegensatzpaar.

⁴ Vgl. Edwin LACHNIT, *Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs*, in: Werner Hoffmann (Hrsg.), *Zauber der Medusa*, Wien 1987, 32–42.

ihrem Verfahren von der Überzeugung aus, die Zitate, die Narrativen, die den offensichtlichen Einfluß der *Aeneis* oder der *Argonautica* des Apollonios Rhodios zeigen, seien weniger originell, weniger echt „Valerianisch“, als die Teile, in denen sich eine offenbare Verwandtschaft mit literarischen Vorgängern nicht feststellen läßt.⁵ Ich möchte dagegen behaupten und nachweisen, daß Valerius eben dort am originellsten ist, wo er am stärksten an seine Vorgänger anknüpft, und daß gerade die Art und Weise, wie er die Zitate aus einem klassischen Werk einsetzt, sein künstlerisches Verfahren einmalig und zeitgemäß macht.⁶

Die Lemnos-Episode (2,78–428) eignet sich besonders gut als Beispielmateriale wenn man den Valerianischen Mechanismus des intertextualischen Dialogs vorführen will. Im zweiten Buch der *Argonautica* liest man über die erste Fahrtepisode der Argonauten, den Aufenthalt auf der Insel Lemnos. Damit verbunden berichtet der Erzähler darüber, wie die Frauen von Lemnos alle Männer der Insel ermordet haben.⁷ Die Geschichte wird außer bei Valerius – und freilich bei seinem Vorbild Apollonios Rhodios – auch in der *Thebais* des Statius nacherzählt. Die Eigenart der Valerianischen Fassung besteht zweifellos in der langen Vorgeschichte. Bei ihm macht die Erzählung des Männermordes (2,81–310) knapp zwei Drittel der ganzen Episode aus. Apollonios widmet dagegen der Vorgeschichte nur ein Zehntel des Gesamtumfangs (1,609–32), und erzählt den Empfang der Argonauten durch die Lemnierinnen fast zweimal so lang (1,609–910) wie sein römischer Nachfolger. Die Vorgeschichte ist bei Apollonios so knapp formuliert, daß man hier eine freie Übersetzung der Verse geben kann: „Auf dieser Insel haben die sündhaften Frauen alle Männer zugleich grausam ermordet. Es kam dazu, weil die Männer ihre rechtmäßigen Frauen verstoßen haben, und ihre Sehnsucht an ihrer Stelle für die Sklavinnen erwacht ist, die sie als Beute von den thrakischen Küsten hergebracht haben. Der Grund für all dies war der furchtbare Zorn der Aphrodite, der die Einwohner der Insel seit langem die gebührenden Opfer verweigert hatten.“ Kaum könnte man die Handlung einfacher in Bewegung setzen. Keine Interpretation, sparsame Details, das ganze ist ein einfacher Automatismus: Da die Lemnier der Liebesgöttin die Opfer verweigert hatten, mußten sie zwangsläufig in ihrer Ehe Probleme bekommen. Offensichtlich richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers auf eine andere Geschichte, die nach der Ankunft der Argonauten auf Lemnos anfängt. Die Vorgeschichte ist nur deshalb nötig, damit der Leser begreift, was nachher kommt. Statius ist noch knapper. Die ganze Geschichte ist in zweieinhalb Versen zusammengefaßt.

Bei Valerius wird die Vorgeschichte und der nächtliche Kampf zwischen den Männern und den Frauen in mehr als zweihundertdreißig Versen ausgearbeitet. Der Dichter ist sich offensichtlich der Tatsache bewußt, daß er eine Geschichte nacherzählt, die ein wichtiges

⁵ Vgl. zum Beispiel: J. ADAMIETZ, *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus* (Zetemata 67), München 1976, 112.

⁶ Vgl. Stephen HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998, 107–122.

⁷ Die Deutung der Episode: ADAMIETZ (Anm. 5) 32–36; G. ARICÒ, *La vicenda di Lemno in Stazio e Valerio Flacco*, in: M. Korn, H. J. Tschiedel (Hrsg.), *Ratis omnia vincet. Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*. Zürich, New York 1991, 197–210; D. HERSKOWITZ, *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic*, Oxford 1998, 177–181.

Vorbild der karthagischen Episode der *Aeneis* dargestellt hat. Die Ähnlichkeit der beiden Abschnitte ist so naheliegend, daß diese Behauptung keines besonderen Beweises bedarf: der Held wird von einer alleinstehenden hübschen Königin mit überschwenglichem Wohlwollen empfangen; den Anlaß, einander besser kennenzulernen, bietet ein festlich veranstaltetes Mal, und beide Helden fühlen sich bei ihrer jeweiligen Königin so gut aufgehoben, daß sie ermahnt werden müssen, ihre Fahrt fortzusetzen. Valerius erzählt also eine Geschichte nach, die Vergil als wichtiges Muster diente, aber er tut dies in Kenntnis des Vergilischen Textes. Die Gestaltung des epischen Materials zeigt eine engere Verwandtschaft mit Vergil als mit dem thematischen Vorbild Apollonios.

Valerius betont immer die Verwandtschaft seiner Narrative mit der *Aeneis*, besonders mit deren viertem Buch. Das Mittel zur Verbindung beider Texte ist das Zitat. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen: Venus beginnt ihr Rachewerk mit der Aussendung der Fama: die Fama *digna atque indigna canentem* (Arg. 2,117) bzw. *pariter facta atque infecta canebat* (Aen. 4,190). Die Göttin von zweifelhaftem Ruf wohnt bei Valerius im Niemandsland zwischen den himmlischen und unterirdischen Göttern: *habitat sub nubibus imis / non Erebi, non diva Poli* (Arg. 2,119f.), was wie eine Variation des Vergilischen *nocte volat caeli medio terraeque per umbram* (Aen. 4,184) anmutet. Fama verbreitet, daß die Männer von Lemnos von der schändlichen Begierde geknechtet sind: *turpique cupidine captos* (Arg. 2,131), vgl. die Formulierung über Dido und Aeneas: *turpi cupidine captos* (Aen. 4,194). Venus schickt Fama mit den Worten auf den Weg: *vade age, et aequoream, virgo, delabere Lemnon* (Arg. 2,127) genauso wie es Jupiter in der *Aeneis* mit Merkur tut: *vade age, nate, voca zephyros et labere pinnis* (Aen. 4,223). Ähnlich ergeht es im Gelage, das den Argonauten zu Ehren veranstaltet wird: *mediis famulae convivia rectis / expediunt* (Arg. 2,341) und in Karthago, wo die Dienerinnen der Dido: *famuli lymphas Cereremque canistris / expediunt* (Aen. 1,701). Der Zusammenklang kann in überraschenden Details auftreten: Besonders Hypsipyle hört dem Bericht des Helden mit großer Hingebung zu: *praecipue ducis casus mirata requirit* (Arg. 2,351) wie sich hauptsächlich Dido über die Geschenke von Aeneas bewundert, die diejenigen aller anderen übertrifft: *praecipue infelix... Phoenissa* (Aen. 1,712).

Man könnte die Aufzählung der Beispiele beliebig fortsetzen, aber vielleicht machen die angeführten schon klargestellt, daß Valerius nicht einzelne Zeilen, konkrete sprachliche Formulierungen, sondern die ganze Dido- und Aeneasgeschichte, die karthagische Episode heraufbeschwört. Die sprachlichen Zeichen an und für sich bilden keine Bedingungen des Zitierens. In diesem speziellen Fall, in dem eine Vielfalt von Ähnlichkeiten die verschiedenen Werkabschnitte verbindet, wird der Akt, in dem ein Werk die Erinnerung an ein anderes Werk hervorruft – dies kann man im weiteren Sinne des Wortes Zitieren nennen –, auch ohne sprachliche Hinweise deutlich. Die sprachlichen Zitate sind hinsichtlich der Interpretation die unvermeidlichen Verbindungspunkte der beiden Geschichten, die aber auch durch eine weniger bestimmte, generelle Ähnlichkeit gegenseitig aufeinander hinweisen. Unter den möglichen Mitteln, die zwischen zwei Texten Verbindungen herstellen können, ist nur das eine und vielleicht gar nicht das wichtigste das sprachliche Zitat, obwohl man sich dessen gerne bedient, weil das sich am leichtesten identifizieren läßt und noch dazu die Illusion der Objektivität der Erörterung gewährt. Über eine ebenso wirkungsvolle heraufbeschwö-

rende Kraft können aber auch die Identität der Personen (z. B. der Götter), die generelle narrative Struktur und die Gleichnisse verfügen. Sie spielen auch in der Lemnos-Episode der *Argonautica* eine entscheidende Rolle. Die Fama-Geist des Valerius Flaccus gemahnt nicht nur auf das vierte Buch der *Aeneis*. Ihr Handeln ruft beim Leser die Allecto-figur des siebten Buches der *Aeneis* in Erinnerung. Die zornige und rachesüchtige Göttin sendet sie auf die Erde, um unter den Menschen Zwistigkeiten anzustiften. Obwohl sprachliche Parallele fehlen, erscheinen Venus unverkennbar in der Rolle der Juno und die Fama in der der Allecto/Amata. Ebenso unverkennbar ist die Tat der Dryope, die die anderen Frauen aufwiegelt und sie dazu bringt, zu den Fackeln zu greifen, um die weitere Ungerechtigkeit der Männer zu verhindern. Die Person und die Situation, auf die verwiesen wird, sind Beroe aus dem fünften Buch der *Aeneis* und die Aktion der Frauen, die die Schiffe des Aeneas in Brand stecken.⁸ Die Valerianische Ironie zeigt sich beispielhaft darin, daß die treuen Ehemänner, die nach der Heimat und nach ihren Frauen verlangen, ihre Sehnsucht mit den Worten *o patria* (113) zum Ausdruck bringen. In der Valerianischen Fassung der Geschichte begehnen nämlich die Männer nie Ehebruch, sondern es handelt sich dabei bloß um eine Lüge der Göttin Venus und der Fama. Im fünften Buch der *Aeneis* sind es aber eben die Frauen, deren Sehnsucht nach der Heimat und dem häuslichen Herd ebenso mit den Worten *o patria* (632) ausgedrückt wird. Die Rollen der Frauen und der Männer sind in der Geschichte von Valerius vertauscht.⁹

Valerius erzählt eine Geschichte, deren Möglichkeit zwar in der *Aeneis* mehrmals angedeutet wird, die sich aber tatsächlich nie zuträgt.¹⁰ Die Episode ist die Entfaltung des Motivs „Kampf der Frauen gegen die Männer“. Die Handlung der *Aeneis* in Karthago enthält kein Schlachtenelement, aber sie könnte es enthalten. Die Möglichkeit dieser Narrative wird durch das Erscheinen Merkurs vor Aeneas im Traum betont.

*Illa dolos dirumque nefas in pectore versat
Certa mori, varioque irarum fluctuat aestu.* (Aen. 4,563f.)

Die Geschichte der Frauen, die die Männer umbringen, kann nicht dahingehend interpretiert werden, daß nach der Lesart des Valerius Aeneas seitens der Dido eine wahrhafte Gefahr drohe, d. h. daß der Held nur durch das Erscheinen des Traumbildes davor errettet werde, der Damenfurore zum Opfer zu fallen. Es ist wichtig, den epischen Erzähler und die Person des Dichters auch in dieser Hinsicht auseinanderzuhalten. Aus den *Argonautica* läßt sich schwerlich rekonstruieren, wie Valerius Flaccus die *Aeneis* gelesen und verstanden hat. Um so mehr läßt sich an den *Argonautica* beobachten, welche Möglichkeiten der Erzähler für das Weiterschreiben der *Aeneis* hundert Jahre nach deren Entstehung sah. Die beiden Erscheinungen sind freilich nicht völlig unabhängig von einander, aber sie können nie identifiziert werden. Demnach können wir aufgrund theoretischer Erwägungen keine Versuche akzeptieren, die die ästhetischen Erfahrungen des Rezipienten aus einem anderen epischen

⁸ Vgl. A. M. KEITH, *Engendering Rome. Women in Latin Epic*, Cambridge 2000, 90–94.

⁹ Vgl. A. M. KEITH (wie Anm. 8) 94.

¹⁰ A. ZISSOS, *Allusion and Narrative Possibility in the Argonautica of Valerius Flaccus*, CPh 94 (1999) 289–301.

Werk bestimmen wollen. Der Dichter des Flavischen Zeitalters gibt keine persönliche Lesart der *Aeneis*, sondern sucht nach Möglichkeiten, die Gattung weiterzuführen. In der Lemnos-Episode verdichtet er die Kämpfe der Frauen aus der *Aeneis*, wo er eine Parallele vorfand. In der Geschichte des nächtlichen Massakers vereint er die Möglichkeiten der Dido, der Beroe und der Amata.¹¹ Er sucht und findet den Punkt der Narrative, wo sein Werk die Fortsetzung und Erweiterung des Vergilschen Textes bedeuten kann und wo ein Dialog zwischen den beiden angeknüpft werden kann.

Aber der Dialog der beiden Erzähler ist nicht bloß von beruflichem Charakter. Valerius interpretiert den Kampf der Geschlechter wesentlich anders als sein Vorgänger. In den *Argonautica* ist die Aggression der Frauen eine Folge der göttlichen Irreführung, und so vernichtet das Werk die gründlich durchdachte Konstruktion, die wir in der *Aeneis* wahrnehmen können, wo der konsequente Humanismus der erwähnten Heldinnen in einem wohl-erwogenen Gegensatz zur religiösen Verpflichtung des Haupthelden steht. Die vertauschten Rollen der Geschlechter bildet ein zentrales Thema der *Argonautica*. Die treue Anhänglichkeit der Männer an ihre Gattinnen steht in einem krassen Gegensatz zur Kampflust der Frauen, die bereit sind, das ihnen widerfahrne Unrecht sofort blutig zu vergelten. Die Lemnos-Episode bereitet zugleich die Darstellung der Liebesbeziehung von Jason und Medea vor, die im Werk des Valerius gleichfalls nicht auf den üblichen Geschlechterrollen der epischen Gattung beruht. Das Problem der vertauschten Rollen taucht zwar auch in der *Aeneis* auf, bildet dort aber kein Konstruktionsprinzip der Handlung. Um so wichtiger ist es im Werk des Apollonios Rhodios, in dem neben den Frauen, die in Männerrollen auftreten, auch die Ausstattung des Haupthelden mit Frauenattributen zu beobachten ist.¹² Valerius geht also den Dialog mit der *Aeneis* so ein, daß er sich zugleich auf das Werk des Apollonios, auf das gemeinsame Vorbild stützt.

Die skizzierte Konstellation könnte uns vielleicht auch dem Verstehen der Themenwahl des Werkes näherbringen. Zur Zeit des Valerius Flaccus gab es nämlich eine lateinische Fassung oder Übersetzung des griechischen Epos. Das Werk des Varro Atacinus, eines Mitglieds des Kreises der Neoteriker, hatte die *Argonautica* bereits vor der Entstehung der *Aeneis* dem breiteren Publikum bekannt gemacht. Es lohnt sich heute natürlich nicht mehr, um den Grund herumzuraten, warum Valerius in der Neuerzählung der Geschichte eine reizende dichterische Möglichkeit sah, aber soviel kann auf jeden Fall festgestellt werden, daß die *Aeneis* die Position, die poetischen Umstände des Werkes völlig geändert hat. Das Werk, das Vergil als eines der wichtigsten Vorbilder gedient hatte, besaß nach der Entstehung der *Aeneis* ganz andere Gegebenheiten als zuvor. Ob sich Valerius dieser Möglichkeit bewußt war, werden wir wohl nie in Erfahrung bringen, aber seine *Argonautica* definieren sich immer auf der Grundlage der griechischen Geschichte, wiewohl zugleich im fortwährenden Dialog mit der *Aeneis*. Die Reflexion auf frühere Werke gibt den *Argonautica* das Mittel, mit dem das Eigene und Spezielle zum Ausdruck kommen kann, und ohne diese

¹¹ Vgl. Philip HARDIE, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993, 5–9.

¹² Vgl. Mary Margolies DEFOREST, *Apollonius Argonautica. A Callimachean Epic*, Leiden–New York–Köln 1994, 47–57.

Reflexionen zu verstehen, bleibt auch das Zeitgemäße des Werkes unverstanden. Das ist die postmoderne Modernität des Valerius Flaccus, die in seinem Verhältnis zu seinem klassischen Vorgänger greifbar wird.

WERNER SCHUBERT

SILIUS ITALICUS – EIN DICHTER ZWISCHEN KLASSIZISMUS UND MODERNITÄT?

Michael von Albrecht zum siebzigsten Geburtstag

Silius Italicus' *Punica* besitzen fast paradigmatische Qualitäten als klassizistisches¹ Ergebnis einer intensiven Vergilimitatio und -aemulatio. In der Literaturkritik überwiegen dabei die negativen Stimmen, wozu sicherlich auch der Umstand beiträgt, dass Silius' Werk rezeptionsgeschichtlich gesehen weitgehend steril blieb. Es ist schon viel, wenn er von einigen seiner Zeitgenossen wie Plinius dem Jüngeren – dort allerdings recht ausführlich – und Martial erwähnt wird; in späterer Zeit taucht er in den Briefen des Sidonius Apollinaris auf, und Maria Lühken schließt in ihrer vor wenigen Jahren erschienenen fundierten Dissertation zur Prudentius-Rezeption nicht aus, dass auch dieser christliche Dichter Silius' Werk rezipiert hat.² Silius' *Punica* wurden erst 1417 während des Konstanzer Konzils von G.F. Poggio Bracciolini wiederentdeckt.³ Dass Petrarca Silius' *Punica* bei der Abfassung seiner *Africa* Mitte des 14. Jh. vielleicht doch gekannt hatte, bevor sie „offiziell“ um 1417 gefunden wurden – wie jüngst wieder einmal zur Diskussion gestellt wurde⁴ –, darf weiterhin als unwahrscheinlich gelten.⁵

Die älteren – und auch die jüngeren – Literaturgeschichten sind sich in ihrem spätestens seit Julius Caesar Scaliger negativ getönten Urteil über Silius Italicus als Dichter und Denker ziemlich einig. Ein Beispiel:

„Unter Domitian (und Nerva) bearbeitete sein Epos über den zweiten punischen Krieg Silius Italicus (um J. 25–101 n.Chr.), der nach einer rednerischen und amtlichen Tätigkeit, welche ihn

¹ Zu „klassisch“ und „klassizistisch“ vgl. den immer noch maßgeblichen Aufsatz von Th. GELZER: *Klassik und Klassizismus*, *Gymnasium* 82 (1975) 147–173.

² M. LÜHKEN, *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius* (= *Hypomnemata* 141) Göttingen 2002, passim.

³ Vielleicht war diese mittlerweile verlorene St. Galler Handschrift von dem ebenfalls in St. Gallen tätigen Verfasser der mittelalterlichen lateinischen *Waltharii poesis* benutzt worden; zumindest gibt es wörtliche Übereinstimmungen zwischen beiden Gedichten.

⁴ L. G. J. TER HAAR, *Sporen van Silius' Punica in boek 1 en 2 van Petrarca's Africa*, *Lampas* 30 (1997) 154–162; ders.: *Petrarca's „Africa“: boek I en II. Een commentaar*, Diss. Nijmegen 1999.

⁵ Vgl. W. SCHUBERT, *Silius-Reminiszenzen in Petrarca's Africa?*, in: U. Auhagen, S. Faller, F. Hurka (Hrsgg.), *Petrarca und die römische Literatur* (= *NeoLatina* 9), Tübingen 2005, 89–101. Anders *Literarisches Spiel? Petrarca's Schweigen zu Silius Italicus und sein Brief an Homer* (*Famil.* 24,12), in: ebd. 103–119.

bis zum Consulat (J. 68) geführt, sich ganz in behagliche Muße und auf literarische Beschäftigung zurückgezogen hatte. Diese siebzehn Bücher *Punica* sind dem Stoffe nach, doch nicht ausschließlich, von Livius abhängig, in ihrer Behandlungsweise und Form von Homer und Vergil, so daß die mythologische Einkleidung selbst auf diesen geschichtlichen Stoff angewendet wird. Die Ausführung ist deklamatorisch gedehnt und episodisch reich, indem der Verfasser die herkömmlichen epischen Requisiten möglichst vollständig seinem Werke einzuverleiben bemüht ist. Die Verstechnik ist streng bis zur Einförmigkeit. Der Fluch der Langeweile lastet schwer auf der epigonenhaften Arbeit (S. 305) [...] In Ermangelung eigener Erfindungsgabe bildet Silius die homerischen Epen und den Vergil fast pedantisch nach [...] Wie Herakles steht Scipio am Scheidewege zwischen Virtus und Voluptas, wie Turnus kämpft Hannibal bei Zama mit einem Gaukelbilde. Juno spielt dieselbe Rolle wie in der *Aeneis* und greift oft zugunsten Hannibals ein [...] Man glaubt manchmal eine Fortsetzung der *Aeneis* vor sich zu haben [...] In nationaler Haltung (auch im Topographischen) wetteifert Silius mit der *Aeneis*.“⁶

Der Tenor dieses Urteils aus W.S. Teuffels *Geschichte der römischen Literatur* aus dem Jahr 1910 prägt noch L. Bieler's Abschnitt über Silius Italicus in dessen *Literaturgeschichte*.⁷ Wenn die Epigonalität des Silius Italicus so stark betont wird, gibt es natürlich berechtigte Gründe hierfür. Allerdings werden manche Dinge auch etwas schief bzw. falsch beurteilt. Wenn bei Teuffel mit tadelndem Unterton festgestellt wird, dass man bei den *Punica* manchmal glaubt, „eine Fortsetzung der *Aeneis* vor sich zu haben“, wird verkannt, dass genau das die Absicht des Silius Italicus ist. Dass Forscher, die in der Tradition des Originalgeniebegriffs stehen und denen die Orientierung allein an Homer den Blick sogar für Vergils Kunstwollen verstellt,⁸ Silius kein ernsthaftes, geschweige denn originelles Kunstwollen zutrauen, ist Silius nicht anzulasten. So etwas ist nichts anderes als die Spielart eines „kommunikativen Scheiterns“, das dann entsteht, wenn ein Interpret „einen Textsinn über die Intentionen des Autors hinaus oder an ihnen vorbei“ konstituiert, wie Peter von Möllendorff formuliert hat.⁹

Der Silius-Kenner Michael von Albrecht durchbricht in seinem Silius-Buch von 1964¹⁰ den Teufelskreis, wenn er neben solch diachronen Aspekten auch synchrone in den Blick nimmt. Er weist darauf hin, dass auch Silius ein Kind seiner Zeit war, und meint in seiner

⁶ W. S. TEUFFELS *Geschichte der römischen Literatur*, 6. Aufl., unter Mitwirkung von E. Klostermann, R. Leonhard und P. Wessner neu bearbeitet von W. Kroll und F. Skutsch. 2. Band: Die Literatur von 31 vor Chr. bis 96 nach Chr. Leipzig, Berlin 1910, 305–307.

⁷ L. BIELER, *Geschichte der römischen Literatur*, Bd. 2, Berlin, New York 1980, 82f.

⁸ „Überhaupt wer Vergil an seinem unerreichten und unerreichbaren Vorbilde, an Homer mißt, wird Schöpferkraft und Erfindungsgabe, quellende Frische, Natürlichkeit, Anschaulichkeit und Lebendigkeit entbehren. Die Begründung des Geschehenden bleibt allzu äußerlich, die Handlung, abgesehen etwa vom zweiten und vierte Buche, lahm, die Personen sind in ihrem Tun nicht scharf und treffend gezeichnet und voneinander gesondert, namentlich der Held selbst ist marklos und läßt den Leser gleichgültig“ (TEUFFEL [wie Anm. 6] 32).

⁹ P. von MÖLLENDORFF, *Aeneas und Odysseus. Die 'Tore des Schlafs' in Aen. 6,893–99*. In: J. P. Schwindt (Hg.), *Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*. München, Leipzig 2001, 43–66, hier 45.

¹⁰ M. von ALBRECHT, *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*, Amsterdam 1964.

knapp 30 Jahre später erschienenen Literaturgeschichte: „Allenthalben spürt man den gewandelten Zeitgeschmack des 1. Jh.“¹¹ Das ist natürlich in dieser Verkürzung auch nicht ganz zutreffend, zumal das Adverb „allenthalben“ ebenso pauschal ist wie der Zeitraum eines ganzen Jahrhunderts, der hier in den Blick genommen wird. Wenn von Albrecht zugleich in einer Anmerkung betont, dass Silius kein Manierist, sondern ein Klassizist gewesen sei, gibt er implizit zu verstehen, dass in demjenigen literaturgeschichtlichen Kontext, in dem Silius' Werk anzusiedeln ist, Klassizismus und Modernität – wenn wir manieristische Tendenzen denn als vergleichsweise „modern“ betrachten dürfen – einander nicht grundsätzlich ausschließen. Und das ist der Ausgangspunkt für mich, bei einem Dichter wie Silius überhaupt die Frage nicht nur nach seinem Klassizismus, der natürlich nicht in Abrede zu stellen ist, sondern auch nach einer potentiell – zumindest latent – vorhandenen Modernität zu stellen.¹² Dazu muss kurz geklärt werden, was es überhaupt für Kriterien gibt, die für klassizistische oder gegenläufige und insofern moderne Tendenzen im epischen Genre sprechen können. Ich fasse hier drei Facetten – die Reihenfolge ist nicht hierarchisch zu verstehen – ins Auge, die sicher nicht alles, aber m.E. doch recht viel umfassen, zumal was Silius betrifft. Dies soll dazu dienen, die ja doch sehr abgegriffenen und in unterschiedlich breitem Bedeutungsspektrum verwendbaren Termini mit ihrer Hin- und Herübertragung von einem künstlerischen Metier auf das andere literaturkritisch tauglich zu machen.

Als klassizistisch verstehen ließe sich

1. die Orientierung an den poetisch-sprachlichen Eigentümlichkeiten einer oder mehrerer bereits als klassisch betrachteten Vorlagen, wobei in unserem Fall der gemeinsame Nenner „Hexameter“ für das antike Epos so verbindlich ist, dass er nicht als Kriterium für die Epithetierung „klassizistisch“ oder „modern“ herangezogen werden kann, solange es keine formalen Alternativen dazu gibt. Wohl aber wäre hier nach dem Grad der Adaptation oder Nichtadaptation nicht nur des Wortschatzes bzw. einzelner Junktoren, sondern auch bestimmter Eigentümlichkeiten der metrischen Diktion einer Vorlage zu fragen;

2. die Orientierung am Gehalt, der „Botschaft“, der Ideologie, wenn man so will. Hier ist die Frage des historischen Ortes der intertextuell auf einander Bezug nehmenden Werke wichtig;

¹¹ M. von ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, 2. Aufl., München, New Providence, London, Paris 1994, 763.

¹² Die Frage, ob man „Modernität“ ohne weiteres als „Pendant“ zu „Klassizismus“ verstehen darf, wurde im Verlauf des Kongresses, in dessen Rahmen dieser Vortrag gehalten wurde, nicht definitiv beantwortet. Bleibt zu hoffen, dass sich aus den Beiträgen dieses Bandes insgesamt wenn nicht eine terminologische Präzisierung, so doch zumindest eine Sensibilisierung für die Problematik ergibt, die in der Verwendung der mehr oder weniger abgegriffenen und vulgarisierten Begriffe „Klassizismus“ und „Modernität“ beruht. Für wertvolle Diskussionsbeiträge danke ich nicht nur den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Szegediner Konferenz, sondern auch den Kolleginnen und Kollegen, denen ich diese Studie in Münster (15.12.2003), Besançon (17.1.2004) und Mainz (21.6.2004) vortragen durfte.

3. die Orientierung an der äußeren Form eines oder mehrerer Vorbilder, sei es im Großen und Ganzen, sei es im Detail: d.h. die Orientierung an Architekturmustern.¹³

Als den klassizistischen Tendenzen gegenläufige und insofern zumindest potentiell moderne Elemente ließen sich dann umgekehrt verstehen

1. die sprachlich-stilistische Überbietung eines Vorbilds oder gezielte Verfremdung von Abhängigkeiten, wie es in der semantischen Neunuancierung gängiger Wörter bzw. der Neuprägung von Begriffen und Junktoren möglich ist, was zu einer je charakteristischen Dichtersprache führt und als solche literaturgeschichtlich eigenständige Wirkungen – auch Moden! – zeitigen kann;

2. die Auseinandersetzung mit geistesgeschichtlichen bzw. überhaupt historischen Strömungen und Phänomenen, die nicht alten Wein in neue Schläuche gießt, sondern eine individuelle Sicht der Dinge entwickelt und eine vernehmbare Stimme in der Rezeptionsschichte darstellt;

3. die Emanzipation von der äußeren Form eines oder mehrerer Vorbilder, wenn sie zu signifikanten formalen Modifikationen führt, welche neue architektonische Perspektiven zumindest innerhalb des jeweils generischen Umfeldes eröffnet.

Blicken wir unter diesen Aspekten zunächst auf die Sprache des Silius! Von allen Epikern des ersten nachchristlichen Jahrhunderts orientiert sich Silius Italicus in der Übernahme einzelner Wörter, Junktoren und Versteile am stärksten an Vergil, was auch – aber nicht nur – damit zusammenhängt, dass sich sein Epos an Vergils *Aeneis* inhaltlich anschließt; denn dieser Anschluss hat unter anderem Einfluss auf die Zusammensetzung des Wortschatzes, mittels dessen sich ein sehr bequemer Weg öffnet, die Bindung eines eigenen neuen Textes an einen Prätext zu betonen. Was Silius' Verstechnik betrifft, so hat man schon lange einen im Vergleich zur zeitgenössischen Epenproduktion größeren Spondeenreichtum konstatiert. Hierin orientiert sich Silius ebenfalls an Vergil und seinen Vorgängern in der lateinischen Epik von Ennius bis Lukrez. Im Vergleich zu seinen „Vorläufern“ geht Silius mit archaischen Wortformen jedoch eher sparsam um¹⁴ und entspricht darin seinen zeitgenössischen Dichterkollegen Valerius Flaccus und Statius. Deswegen kann er zwar in lexikalischer und metrischer, nicht aber in morphologischer Hinsicht als Klassizist gelten, obwohl es eigentlich stoff- und formgeschichtlich für Silius durchaus nahegelegen hätte, sich in Anlehnung an die Praxis Vergils archaischer Elemente zu bedienen, womit er einen Anschluss

¹³ E. A. SCHMIDT hat in seinem Buch *Augusteische Literatur. System in Bewegung*, Heidelberg 2003, noch ein viertes Kriterium geltend gemacht: dass nämlich klassizistische Tendenzen grundsätzlich eine Reaktion auf anti-klassische Tendenzen darstellten und damit der dritte von drei Schritten seien. Hier berührt sich Schmidt mit ähnlichen Gedanken Th. GELZERS (s. Anm. 1). Dieser Schritt scheint mir zwar nicht unabdingbar zu sein, ist aber bei Silius Italicus tatsächlich gegeben, wenn man Lucans *Pharsalia* als anti-klassische Reaktion und Silius Italicus' *Punica* wiederum als Reaktion auf Lucan versteht.

¹⁴ Vgl. auch E. BURCK, *Die Punica des Silius Italicus*, in: E. Burck (Hg.): *Das römische Epos*. Darmstadt 1979, 254–299, hier 294f., wo er, was mögliche Ennius-Nähe betrifft, abwägend meint: „Es ist freilich schwer zu entscheiden, wie weit solche und verwandte Komposita [auf -fer und -ger], die sich bei Lukrez, Vergil und Ovid häufiger finden, noch als archaisch empfunden worden sind.“

an das republikanische Epos, allen voran an Ennius, vom Klangbild her leicht hätte bewerkstelligen können.

Was sprachlich-stilistischen Ehrgeiz betrifft, so gibt es in den *Punica* zwar mehrere Junkturen, die in der antiken Literatur ausschließlich bei Silius Italicus belegt sind. Doch wird auch einem sehr belesenen und gedächtnisstarken Latinisten kaum eine einprägsame Junktur des Silius einfallen, für die auch wirklich erstmals Silius verantwortlich ist. Selbst die als einzige in Büchmanns „Geflügelte Worte“¹⁵ – wenn man dieses Sammelwerk zumindest als Indikator für ein „Nachwirken“ auf breiter Ebene betrachten darf – eingegangene Junktur *Crede experto* (Pun. 7,395) ist der Abklatsch einer vergilischen Junktur, die sich rezeptionsgeschichtlich als griffiger erwiesen hat: *Experto credite* (Aen. 11,283). Silius' neue Junkturen sind in der Regel äußerst diskret und insofern eher statistisch als künstlerisch relevant. Sie stechen in den seltensten Fällen als Pointe aus dem Gesamten heraus.¹⁶ Dass dies als ein Element des silianischen Kunstwillens zu werten sei, hat schon von Albrecht betont: „Silius strebt (im Gegensatz zu Lucan) nicht um jeden Preis danach, jedem Vers eine Pointe abzugewinnen. Dazu gehörte damals Mut.“¹⁷ Es gehörte auch Mut dazu, in einer doch sehr aufgeklärten Zeit – ein Vierteljahrtausend nach Naevius und Ennius – den homerisch-vergilischen Götterapparat auf eine historisch nicht allzu weit zurückliegende Vergangenheit zu applizieren.¹⁸

In Vergils *Aeneis*¹⁹ nimmt das Geschehen notwendigerweise von mythischen Ereignissen seinen Ausgang. Auf das Geschehen des 2. Punischen Krieges ließ sich ein solches Verfahren nur bedingt applizieren. Hier hielt immerhin das römische Mythologem von der Erbfeindschaft zwischen Rom und Karthago, dem Vergil an exponierter Stelle neue Strahlkraft verlieh, genug Anknüpfungspunkte bereit, mit den *Punica* eine gleichsam bruchlose „Fortsetzung der Aeneis im geschichtlichen Raum“ zu schaffen.²⁰ Silius geht, was die Mitwirkung der Götter am epischen Geschehen betrifft, jedoch vergleichsweise behutsam vor, wenn man das Epos sukzessive vom Anfang an liest. Silius schließt sich nämlich zu Beginn des Epos nicht primär an die homerisch-vergilisch epische Tradition an, wo eine Vielzahl prominenter Götter (bei Vergil: Juno, Aeolus, Neptun, Venus, Jupiter) bereits in den ersten 200 vv., also sehr früh, handlungsaktiv wird, sondern er orientiert sich hierin – wie in so manchem – eher an Lucan.²¹ Wenn wir nämlich diejenigen Gottheiten betrachten, die zu Beginn der *Punica* wirksam werden, so sind es wie bei Lucan eher dämonische Mächte, als

¹⁵ G. BÜCHMANN, *Geflügelte Worte*, 21. Aufl., München 1995.

¹⁶ Auf solche singuläre Junkturen hat L. G. J. TER HAAR 1999 (wie Anm. 4) aufmerksam gemacht: *venenum invidiae* 11,547f.; *luctus edax* 13,581; *victricia signa* 1,31; *rapidum bellum* 15,300f.; *gemina ruina* 13,694; *patria cadens* 13,377; *dolorem frenare* 8,288; *bella furialia* 8,409. Davon erscheinen mir allenfalls *venenum invidiae* und *luctus edax* poetisch pointiert.

¹⁷ M. von ALBRECHT (wie Anm. 11) 765.

¹⁸ Anders verhält es sich bei den Zeitgenossen Valerius Flaccus und Statius, die mythologische Epen schreiben.

¹⁹ Vgl. hierzu W. KJØBEL, *Das Geschichtsbild des Silius Italicus*, Frankfurt/M., Bern, Cirencester, U. K. 1979, 28f.

²⁰ M. von ALBRECHT (wie Anm. 11) 763.

²¹ Vgl. hierzu E. BURCK (vgl. Anm. 14) 295 mit Anm. 102 und 103.

deren Drahtzieherin allerdings eine Göttin aus dem Fundus der traditionellen epischen Götter erscheint, die zugleich auch Staatsgottheit ist, und zwar nicht nur Roms, sondern auch Karthagos. Das verleiht Juno eine besondere Ambivalenz, die sie unter anderen Voraussetzungen auch schon bei Valerius Flaccus erhalten hatte.²² Bezeichnenderweise und völlig zu Recht verwendet Walter Kibel zur Kennzeichnung von Junos Wesen bei Silius Begriffe wie „diabolisch“ oder „haßerfüllte[s] Schemen“.²³ Mit der exponierten Rolle der Juno ist natürlich ein entscheidender Anschluss an Vergils *Aeneis* gegeben, aber zunächst eher in Bezug auf die inhaltliche Motivation als in Bezug auf die „typischen Szenen“,²⁴ mit deren Hilfe der Götterapparat sonst zu wirken pflegt und mit denen Vergil gleich zu Beginn der *Aeneis* dadurch aufwartet, dass er eine sehr selbstbewusste Juno durch diverse Mittlergottheiten einen Seesturm erregen lässt.

Im ersten Buch der *Punica* ist zwar davon die Rede, dass Juno den jungen Hannibal zum Hass auf die Römer anspornt; aber wie sie dies tut, bleibt im Gegensatz zu Vergleichbarem bei Vergil, Valerius Flaccus oder Statius²⁵ im Dunkeln.²⁶

Die sonstigen Gottheiten kommen in den *Punica* erst allmählich ins Spiel.²⁷ Erst gegen Ende des dritten Buches, als Hannibal den Marsch über die Alpen plant, bietet Silius ein Gespräch zwischen den olympischen Göttern Venus und Jupiter. Hier wertet Silius auf den ersten Blick die Tradition einer „typischen Scene“ aus, indem er die Vorbilder Vergil, Valerius Flaccus und vielleicht auch Statius engführt. Die Szene selbst ist in der Tat Vergil nachgebildet, doch hat Silius sie von ihrer bei Homer und Vergil²⁸ prominenten Anfangsstellung doch ziemlich weit nach hinten versetzt.

²² Vgl. W. SCHUBERT, *Socia Iuno. Zur Gestalt der Götterkönigin in Valerius Flaccus' Argonautica*, in: M. Korn/H.J. Tschiedel (Hgg.): *Ratis omnia vincet. Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*. (Spudasmata 48) Hildesheim, Zürich, New York 1991, 121–137.

²³ KIBEL (wie Anm. 19) 36.

²⁴ Begriff nach W. AREND, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933.

²⁵ Bei Vergil werden nicht nur Junos Worte, sondern auch ihre Taten beschrieben. Hier bleibt es hauptsächlich bei der „Zitierung“ von Junos Rede, die nicht nur an Vergils *Aeneis*, sondern auch und vielleicht noch eher an Senecas Juno-Prolog im *Hercules furens* erinnert.

²⁶ Eine solche Diffusität göttlicher Machinationen entspricht den Aktivitäten der dämonischen Schicksalsmächte bei Lucan. Das gilt im übrigen ebenso für das genüssliche mentale Baden in ausgesprochen unappetitlichen Scheußlichkeiten, was die zu erwartende Anreicherung mehrerer Gewässer mit Leichen betrifft, von der Juno in diesem Zusammenhang spricht.

²⁷ Im zweiten Buch ist es bezeichnenderweise – in scharfem Gegensatz zu Vergil – keine Gottheit aus dem Bereich der Olympier; sie stammt nicht einmal aus dem Bereich des homerischen Götterapparats, sondern findet sich in Hesiods Dichtungen: Fides (hierzu W. KIBEL [wie Anm. 19] 96–100), von der hier in den *Punica* die Rede ist, ist das römische Pendant zur griechischen Göttin des Rechts: Dike. Hier im zweiten Buch der *Punica* ist Fides wieder einmal dabei, die Erde zu verlassen, weil dort die Verhältnisse zum Verweifeln sind.

²⁸ Das gilt auch für Ovids *Metamorphosen*. Dort verfährt der Dichter insofern originell, als er die homerisch-vergilische Götterszene am Epenbeginn auf das erste und letzte Buch der *Metamorphosen* verteilt: Götterkonzil in Met. 1,163–252, Jupiter–Venus-Gespräch mit historischem Durchblick in Met. 15,799–842.

Silius' Jupiterrede mündet in eine auf das Flavische Herrscherhaus gemünzte panegyrische Passage. Hier schließt sich Silius teilweise an Vergils Praxis in der Aeneis an, macht sich jedoch ideologisch von Vergil in gewissem Sinne frei. In der Zurücknahme des Ewigkeitsgedankens, was das römische Imperium betrifft, berührt sich Silius mit Tendenzen, die wir bei seinem älteren Zeitgenossen Valerius Flaccus in dessen erster Götterversammlung finden.²⁹ Valerius Flaccus' Jupiter entwirft einen Weltenplan dynastischer Abfolgen, die zwar ergebnisoffen sind, gleichwohl Roms endgültige Weltherrschaft nicht ausschließen – ohne dass Rom genannt wird. Silius nimmt der vergilischen Ideologie ein Stück weit deren Teleologie, indem er die Verheißung eines *imperium sine fine* an Aeneas und die Römer insgesamt (als Nachkommen der Venus) beschränkt auf das julisch-claudische Herrscherhaus, das sich im Gegensatz zu den Flavierkaisern, unter denen er sein Werk verfasst, auf die Abstammung von Venus via Aeneas und Iulus berufen konnte.³⁰ So verheißt also Jupiter bei Silius Italicus nur Venus' Nachkommen im engeren Sinne eine Herrschaft, und insofern ist die Herrschaft nicht „ewig“, sondern nur noch „lange“; und eigentlich ist die Herrschaft der Venus-Nachkommen mit der julisch-claudischen Dynastie zu einem Ende gekommen: *tenet longumque tenebit / Tarpeias arces sanguis tuus* bzw. *Hinc, Cytherea, tuis longo regnabitur aevo* (Pun. 3,572 bzw. 3,592). In letzter Konsequenz würde das bedeuten, dass die Rom-Ideologie der Aeneis schon für die Zeit nach 69 – nach dem Tode Neros – nicht mehr unbedingt gelten muss, weshalb sich Silius natürlich beeilt – Rom ist ja zu seiner Zeit tatsächlich unangefochtene Weltmacht –, Jupiter im Hinblick auf das Flavische Herrscherhaus sozusagen „nachkarten“ zu lassen, wodurch – und das ist gar nicht ungeschickt – der in diese Götterszene integrierte Preis der Flavischen Kaiser seine innere Rechtfertigung erfährt. Hier haben wir eine Konvergenz des Silius zu Valerius Flaccus' Modifikation der vergilischen Geschichtsteleologie vor uns. Und auch das Folgende erinnert stark an Valerius Flaccus' Motiv von einer Erprobung aller Weltmächte, bevor Jupiter einer Macht allein die Zügel überlassen will; hier wie dort geht es um ein *spectare* und um ein *expendere*.³¹

²⁹ Der dahinter stehende Dekadenzgedanke besitzt seinen festen Ort in der römischen Historiographie spätestens seit Sallust und ist insofern in einem historischen Epos nicht ganz deplaziert. In Vergils Aeneis bilden den teleologischen Fluchtpunkt des mythischen Geschehens Augustus und seine Nachfolger, die zum Garanten eines *imperium sine fine* werden. Silius ist da – wie m. E. auch Valerius Flaccus – skeptischer. Allerdings profiliert er diese Skepsis im Kreis der kaiserzeitlichen Epiker am wenigsten scharf.

³⁰ Den dynastischen Aspekt betont F. SPALTENSTEIN, *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres I à 8)*, Genf 1986, 249.

³¹ Einwenden ließe sich hier, dass Silius an einer anderen Stelle dezidiert von einer ewigen Herrschaft Roms spricht. Aber mir scheint, als habe Silius dort diesen Gedanken gleichsam nur der „political correctness“ halber eingefügt. Es handelt sich bei dieser Stelle um eine Prophezeiung des Gottes Proteus. Die entscheidenden vv. lauten: *Dum cete ponto innabunt, dum sidera caelo / lucebunt, dum sol Indo se litore tollet, / hic regna et nullae regnis per saecula metae* (Pun. 7,476–478). Hierzu ist zu sagen, dass diese Weissagung von nicht allzu weitreichenden Konsequenzen ist; den Nymphen kann es letztlich – trotz ihres momentanen Engagements für Rom – gleichgültig sein, wie lange Rom die Weltherrschaft innehat. Ferner wird Proteus doppeldeutig im wahrsten Sinne des Wortes als *ambiguus vates* (Pun. 7,436) bezeichnet (der auf Grund seiner ständig wechselnden Gestalt nicht fassbare Seher einerseits, der – wie so viele Propheten – doppel- bzw. mehrdeutige Seher

Dass diese Sicht verbunden ist mit der gedanklichen Rückwendung zu einer entscheidenden Bewährungsprobe der römischen Republik – eben die Auseinandersetzung mit Karthago – konvergiert zu einer Sicht des Individuums, für welches das verantwortungsvolle Entstehen für das Gemeinwesen im Verbund mit dem Streben nach *virtus* den höchsten Wert darstellt: etwas, das im Prinzipat immer weniger möglich wurde, was beispielsweise Tacitus beklagt.³² Hier ist ein Punkt, wo Silius' Orientierung an der Vergangenheit vielleicht nicht dem Zeitgeist insgesamt, aber dem Zeitgeist kritischer Dichter und Denker entspricht. Es greift zu kurz, wenn man das als die unverbindlich-literarische Attitüde eines älteren Herrn und Ex-Beamten sieht, der jetzt in seinem Otium dichterisch dilettiert. Dafür war die Materie politisch doch etwas zu brisant. Auch hierin dürfte man ein Quentchen intellektuellen Mutes sehen, der mit Silius' stilistischem Mut, gegen den doch einigermaßen manieristisch geprägten epischen Stilstrom zu schwimmen, in Verbindung steht.³³ Wie sehr das Ganze auch in ein eigenständiges Geschichtsbild integriert ist, hat W. Kibel in seiner Dissertation musterergütig aufgezeigt, der Silius' geschichtsphilosophisches Konzept als ein „Gegenbild zu und ein historisches 'missing link' zwischen seinen Vorgängern“ versteht: „Durch das menschliche Bild seines Scipio hat Silius die Lücke zwischen dem unmenschlichen Rigorismus des einzelnen im Dienst am Staat und dem allzu menschlichen Egoismus, der den Staat dem eigenen Selbst unterordnet, ideell und historisch geschlossen. Als Geschichtsdenker steht Silius seinen beiden großen Vorgängern kongenial zur Seite.“³⁴ Die vergilisch-klassizistische Sprachfassade lenkt allerdings – gezielt oder nicht – von dieser Brisanz ab. Auf der anderen Seite ziehen zahlreiche architektonische Eigentümlichkeiten von Silius' Werk die Aufmerksamkeit auf sich, die einen vergleichsweise freien Umgang mit den Vorbildern und Quellen erkennen lassen.

Verstöße gegen erwartbare Bauprinzipien spielen oft mit der Erwartungshaltung eines Betrachters, Lesers oder Hörers. Eine der auffälligsten Erwartungstäuschungen findet sich bei Silius im Hinblick auf die Integration epentypischer Szenen. Das gilt etwa für das bereits behandelte „verschobene“ Götterzwiesgespräch des dritten Buches. Solche Verschiebungen betreffen nicht nur die Disposition des Geschehens im Sinne einer äußeren Architektur: die Schauseite des Werkes, sondern auch die innere, gedankliche Architektur.

Silius versetzt zudem andere Szenen aus der auch bei den als moderner geltenden Epikern typischen Epen-Architektur. Beispielsweise finden sich in Homers Odyssee und Vergils *Aeneis* ebenso wie in Valerius Flaccus' *Argonautica* Seesturmszenen jeweils gleich im

andererseits). Wenn Proteus prophezeit, dass sich auf italischem Boden immer ein *regnum* befinden werde, bedeutet dies nicht automatisch, dass dieses *regnum* dann auch immer in der Hand von Römern sein werde.

³² Vgl. etwa Tac. Agr. 1 und Agr. 41.

³³ Sein stilistischer Klassizismus spiegelt eine ideologische Haltung, die sich auf einen republikanischen Wertekanon zubewegt – zu Silius' Zeit alles andere als ein unverbindliches Gedankenspiel. Tacitus lässt in seinem Dialogus de oratoribus den Dichter Maternus auftreten, der republikanische Stoffe ebenso wie mythische als Sprachrohr politischer Meinungsäußerung versteht (vgl. vor allem Tac. Dial. 3).

³⁴ KIBEL (wie Anm. 19) 222. — Von Tac. Dial. 3 her beurteilt ist Silius wie einige Jahrzehnte vor ihm Lucan fast „mutiger“ als Valerius Flaccus oder Statius.

ersten Buch.³⁵ Silius bietet dagegen eine vergleichbare Szene erst in Pun. 17. Umgekehrt findet sich eine Schildbeschreibung bei Silius im Vergleich zu Homer und Vergil ausgesprochen früh (Pun. im 2. von 17 Büchern; Il. im 18. von 24 Büchern, Aen. im 8. von 12 Büchern). Solches Variieren geschieht aber nicht um jeden Preis; es gibt auch bewusste architektonische Parallelen zwischen den *Punica* und der *Aeneis*, wenn sie entsprechend aussagekräftig sein können: So werden der Fall Trojas und der Fall Sagunts bei Vergil und Silius jeweils im zweiten Buch ihres Werkes ausführlich dargestellt. Hier kam der historische Verlauf der Entwicklung zum Krieg Silius natürlich entgegen.³⁶

Gelegentlich wagt Silius sogar einen Cross Over der Gattungen. Im 15. Buch bietet er eine allegorische Szene, die nicht nach epischem Vorbild modelliert ist: Scipio trifft auf die Personifikationen von *Virtus* und *Voluptas*, die versuchen, ihn jeweils auf ihre Seite zu ziehen. Die evidente Vorlage ist in Xenophons *Memorabilia* zu sehen, in der die Geschichte von Herakles am Scheideweg als Referat des Sophisten Prodikos enthalten ist.³⁷ In der römischen Literatur finden wir – soweit ich sehe – weder im Epos (wie gesagt) noch in philosophischen Traktaten etwas Senecas etwas Vergleichbares, sondern – ausgerechnet! möchte man sagen – in der römischen Liebeselegie: genauer in Ovids Am. 3,1, wo sich das poetische Ich vor eine Wahl zwischen Tragoedia und Elegia gestellt sieht.³⁸ Die Gattungskreuzung von Elegie und philosophischem Traktat, die Ovid – zur Erzielung eines komischen Effektes³⁹ – vorgenommen hatte, wird hier gleichsam wieder in ein ernstes Genre retransformiert und deren Komik dadurch rückgängig gemacht.⁴⁰

Wenn wir die Architektur der *Punica* als Ganzes betrachten, so kann hierbei m. E. von klassizistischen Tendenzen am wenigsten die Rede sein. Die Buchzahl 17, wie auch immer sie begründet sein mag, stellt eine markante Abweichung von der herkömmlichen epischen Praxis dar: Homers Epen umfassen je 24 Bücher, Vergils *Aeneis* und Statius *Thebais* je 12 Bücher, die *Argonautika* des Apollonios Rhodios 4 Bücher, die *Argonautica* des Valerius Flaccus 8 Bücher. Die Vierzahl und ihre Vielfachen prägen offensichtlich die bevorzugten

³⁵ In Statius Theb. 1 ist es ein Unwetter zu Lande, das fatale Konsequenzen hat.

³⁶ Als architektonisches Vorbild weniger relevant ist Lucan, mit dem jedoch ideologisch-philosophisch einige Verbindungen bestehen. Sowohl Lucan als auch Silius verstehen sich als stoische Dichter; beide ähneln sich in ihrem Verständnis von wahrer *virtus* als *constantia* und *patientia* (vgl. hierzu W. KIBEL, [wie Anm. 19] 94), beide blicken auf den Niedergang der Republik zurück: der unter Nero Wirkende (und schließlich zu Tode Gekommene) mit Zorn, der die Flavii Überlebende mit Wehmut. Unter formalen Gesichtspunkten sei immerhin die Gemeinsamkeit erwähnt, dass sich beide Dichter gerne in ausführlichen geographischen Exkursen ergehen, wodurch beiden Epen ein makrokosmischer Aspekt eignet, der natürlich bei den geographischen Weiten, um die es in beiden Werken geht, seinen inhaltlichen Sinn hat.

³⁷ Prodikos wird in Xenophons *Memorabilia* (2,1,21–34) als Autor einer Schrift über Herakles genannt, in der sich diese Geschichte befindet. Zu Prodikos siehe jetzt M. NARCY, *Prodikos*, in: DNP Bd. 10 (2001) 370f.

³⁸ Erst sehr viel später wird Augustinus in den *Confessiones* diese allegorische Szene für seine Zwecke fruchtbar machen (Conf. 8,11,25–27).

³⁹ Die Elegia „hinkt“ ein wenig, weil sie mit unterschiedlich langen Versen daher kommt.

⁴⁰ Das ist ein Tenor, der sich auch an anderen Stellen beobachten lässt; man vgl. Silius' Adaptation der Anna-Geschichte (Sil. 8,49–201) aus Ovids *Fasti* (Fast. 3,543–662).

Buchzahlen.⁴¹ Auch wenn diskutiert wird, ob Silius Italicus sein Alterswerk gegen Ende rafften musste⁴² und deshalb den ursprünglich möglicherweise über 18 Bücher in drei Hexaden disponierten Stoff in 17 Bücher zusammendrängte, entspringt diese Zahl – eine Primzahl immerhin – letztlich dem Willen des Autors; das 17. Buch ist ein „letztes“, ein „fertiges Buch“. Die Abweichung von der tetradisch, hexadisch, oktaadisch oder dodekadisch bestimmten Epenstruktur – die noch für Nonnos' *Dionysiaka* oder für Coripps *Iohannis* konstitutiv ist –,⁴³ ist so oder so markant, erst recht, wenn man bedenkt, welche überragende Sorgfalt man vor allem in der und seit der augusteischen Zeit architektonischen Prinzipien gewidmet hat.⁴⁴ Im Vergleich zur sonstigen Epenproduktion lässt sich folgendes festhalten: Wenn man architektonische Anlehnung an Vorbilder als ein Zeichen von Klassizismus ansieht, so ist Vergil im Verhältnis zu Homer, ist Valerius Flaccus im Verhältnis zu Apollonios Rhodios und sind Valerius Flaccus, Statius und Lucan im Verhältnis zu Vergil in dieser Hinsicht eher als Klassizisten zu bezeichnen als Silius in seinem Verhältnis nicht nur zu Vergil, sondern zur gesamten epischen Tradition – unbeschadet dessen, dass Silius die 17 Bücher selbst wieder symmetrisch strukturiert und sich darin natürlich wieder ein klassizistisches Element zeigt (vgl. unten Anm. 49).

⁴¹ Für das im zehnten Buch abbrechende Werk des Lucan nimmt man ebenfalls eine geplante Zwölfzahl an. Lukrezens Werk *De rerum natura* fällt etwas aus dem Rahmen; es enthält sechs Bücher, orientiert sich aber dennoch an der homerischen Zahl 24, die hier geviertelt erscheint. Ovid weicht in den *Metamorphosen* mit 15 Büchern davon ab (die sich sowohl in drei Pentaden als auch in 12 + 3 Bücher zerlegen lassen, wobei am Ende von Buch 12 der Tod des Achill steht – ein Pendant zum Tode Hektors am Ende der *Ilias* und zum Tod des Turnus in Vergils *Aeneis* – und die Bücher 13 bis 15 immer mehr in den römischen Kulturbereich überschwenken).

⁴² Ausführlich hierzu KJSEL (wie Anm. 19) 211–218.

⁴³ Sogar in dem Bestseller „Possession“ von A. S. BYATT wird die Zwölfzahl als epentypisch en passant eingebracht: „And I have not answered what you said of your Epic. Well – if you still care for my views – as why should you? You are a Poet and in the end must care only for your own views – why not an Epic? Why not a mythic drama in twelve books?“ (A. S. BYATT, *Possession*. Zuerst veröffentlicht 1990; hier zitiert nach der Ausgabe London 2002, 165.)

⁴⁴ K.-H. NIEMANN nimmt eine laut U. FRÖHLICH „ganz und gar asymmetrische“ Gliederung des Epos in 2 + 8 + 7 Bücher vor; vgl. U. FRÖHLICH, *Regulus, Archetyp römischer Fides. Das sechste Buch als Schlüssel zu den Punica des Silius Italicus. Interpretation, Kommentar und Übersetzung*, Tübingen 2000, 22. Fröhlich sieht „die prinzipielle Frage, ob einem Klassizisten vom Schlage des Silius eine derart asymmetrische Großkomposition denn wirklich zuzutrauen sei, in NIEMANNs Erörterung ausgeklammert“. Die Möglichkeit eines 17-Bücher-Epos wird von F. DELARUE mit dem Hinweis auf „Silius' defizitäres *ingenium*“ (nach U. FRÖHLICH a. a. O. 26) abgeschmettert. Ein Plan von 18 Büchern hätte allerdings seine Parallele in den *Annales* des Ennius, die der Überlieferung nach aus 18 Büchern bestand. — Die Zahl 17 als werkumspannend ist im übrigen innerhalb der Literaturgeschichte nicht vorbildlos. Von Albrecht weist auf Kallimachos' *Iamben* einerseits, auf Horazens Epoden andererseits hin. R. HÄUSSLER kennt noch weitere 17-Buch-Publikationen (Aristophanes' von Byzanz Pindar-Ausgabe, *Atthis* des Philochoros, *Historiae* des Asinius Pollio, *Geographika* des Strabon); vgl. R. HÄUSSLER, *Das historische Epos von Lucan bis Silius und seine Theorie* (= Studien zum historischen Epos der Antike. II. Teil: Geschichtliche Epik nach Vergil), Heidelberg 1978, 259.

Nun könnte man einwenden: Silius Italicus weicht von den überkommenen und bevorzugten epischen Architekturmustern vielleicht deshalb ab, weil er sich gar nicht am Epos, sondern an seinen historiographischen Quellen orientierte. Hauptquelle ist Livius. Fragen wir also: Orientiert sich Silius in der Architektur seines Werkes am Aufbau der dritten Dekade des Livius, die den 2. Punischen Krieg zum Thema hat?

Das 21. Buch des Livius umfasst 63 Kapitel. Davon umspannen die Kapitel 1 bis 20 die Vorgeschichte des 2. Punischen Krieges bis zur Einnahme Sagunts durch Hannibal. Dieses erste Drittel des 21. Buches bildet den Gegenstand für zwei ausgewachsene Silius-Bücher. Die Schlacht am Ticinus und am Trebia, die den Rest des 21. Buches bei Livius ausmachen, füllen bei Silius die Bücher 3 und 4. Mit anderen Worten: Dem 21. Buch bei Livius – einem Zehntel der Dekade also, die dem 2. Punischen Krieg gewidmet ist – entsprechen bereits vier von 17 Silius-Büchern. Die Schlacht am Trasimenischen See ist Gegenstand des 5. Buches bei Silius; bei Livius bildet sie zusammen mit der Niederlage von Cannae das 22. Buch. Die Niederlage bei Cannae ist bei Silius jedoch erst mit Buch 10, d.h. nach der Werkmitte, vollzogen.⁴⁵

Es ist evident, dass Silius sich an Livius nicht in dem Sinne orientiert, parallele Proportionen des Handlungsgeschehens vorzunehmen; aber er ignoriert die livianische Disposition auch nicht. Seine Architektur ist vielmehr als komplementär oder „gegengleich“ zu verstehen. Er widmet vor allem derjenigen Zeitphase, in der Roms Schicksal in der Schwebe hing, wesentlich mehr Raum, als dies Livius tut, und rafft dafür die Phase der römischen Erfolgsserie.

Kehren wir nochmals zu Silius' Umgang mit der epischen Tradition zurück. Silius beschränkt sich nicht auf den Anschluss an Vergils *Aeneis*. Er lehnt sich gelegentlich an Homer an und bietet in komplementärer Weise Szenen der griechischen Epen, die Vergil ausgespart hatte.⁴⁶ Auch die hellenistische Dichtung hat bei Silius ihre Spuren hinterlassen, wobei Vergil vermittelnd tätig war. Schließlich zeigt sich sein Werk als durchlässig für die jüngere bzw. zeitgenössische Epenproduktion. Wir können in Silius' Verfahren erkennen, dass er durchaus nicht nur rückwärtsgewandt arbeitete. Er hat sich mit den zeitgenössischen

⁴⁵ Dabei blendet Pun. 6 mit der Regulus-Geschichte zusätzlich eine Begebenheit aus dem 1. Punischen Krieg ein. Aber auch wenn wir dieses Buch abziehen, entsprächen immer noch fünf Bücher bei Silius einem weiteren Livius-Buch. — Livius' Buch 23 bildet den Gegenstand der Bücher 11 bis 13 bei Silius, die das Geschick Capuas zum Zentrum haben. Erst jetzt nähern sich die Proportionen einander an. Die Bücher 14 und 15 der *Punica* entsprechen in etwa den Büchern 24 und 25 bei Livius. Da das silianische Epos 17 Bücher umfasst und bis zur Schlacht von Zama reicht, die bei Livius im 30. Buch ihren Platz hat, ist es klar, dass im folgenden die Proportionen sich umkehren müssen. Dementsprechend bündelt das 16. Buch der *Punica* den Stoff der Bücher 26 und 27 bei Livius, und im letzten Buch des Epos ist der Stoff gleich dreier Livius-Bücher (28–30) enthalten.

⁴⁶ Dazu haben M. von ALBRECHT (wie Anm. 10) 146–154 und H. JUHNKE, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit. Untersuchung zu Szenennachbildungen und Strukturentsprechungen in Statius' Thebais und Achilleis und in Silius' Punica*, München 1972, passim, Entscheidendes beigetragen, wobei von Albrecht mit Nachdruck darauf aufmerksam macht, dass Silius auch dort, wo er Homers *Ilias* unmittelbar benutzt, diese „im allgemeinen durch das Prisma der Aeneis“ (M. von ALBRECHT [wie Anm. 11] 762) sieht.

Tendenzen des literarischen bzw. des Geisteslebens auseinandergesetzt und dabei sogar den emanzipatorischen Tendenzen eines Lucan etwas abgewinnen können; nicht nur, dass er gelegentlich, vor allem in beschreibenden Partien an Plastizität des Ausdrucks, ja an „Manierismus“ Lucan und seinen Kollegen aus dem Kreis der Epiker der Flavierzzeit zumindest nahe kommt⁴⁷, sondern dass er den vergilischen Götterapparat gelegentlich in Richtung lukanischer Dämonie abschattiert, wozu nicht zuletzt gehört, dass seine Götter häufig den Schicksalsmächten unterlegen zu sein scheinen.⁴⁸

Fassen wir zusammen: Silius Italicus bezieht aus Vergil die sprachlich-poetische, aus Livius die inhaltliche Hauptsubstanz seiner *Punica*. Das ist bekannt. Was bislang aber noch nicht so sehr beachtet wurde, ist, dass Silius als Werkarchitekt *sui iuris* verfährt. Und damit möchte ich die herkömmliche Bewertung von Silius' Einsatz klassizistischer und moderner Mittel – eine Bewertung, die sich auf die Formel bringen lässt, die klassizistischen Elemente des Silius seien fundamental, seine modernen ornamental – etwas in Frage stellen. Silius baut weder ein Spiegelbild der *Aeneis* – wie es *mutatis mutandis* bei Valerius Flaccus und Statius in der Zweiteilung ihrer Werke durchaus der Fall ist, die sich indes auch an den griechischen Vorbildern orientieren, denen selbst auch wieder Vergil verpflichtet ist –, noch folgt er den Proportionen der livianischen Geschichtsdarstellung. Um hier der ursprünglichen Provenienz des Begriffes „Klassizismus“ aus dem Bereich der Kunstgeschichte Rechnung zu tragen, vergleiche ich Silius' Verfahren zumindest in diesem Bereich mit manieristischen Tendenzen der Malerei. In Silius' perspektivischer Verzerrung nimmt der geschichtliche Vordergrund der ersten beiden Kriegsjahre mehr Raum ein als die restlichen fünfzehn. Seine eigenständige Architektonik bleibt aber nicht bei einer perspektivischen Stauchung der livianisch vorgegebenen Porportionen stehen, sondern Silius bricht zudem die Kompaktheit des livianischen Gebäudes auf.⁴⁹ Sowohl formal als auch inhaltlich nimmt Silius

⁴⁷ Vgl. hierzu auch M. FUHRMANN, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in: H. R. Jauss (Hg.), *Poetik und Hermeneutik III: Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, 23–67.

⁴⁸ Was Manierismen betrifft, so muss man allerdings sagen, dass Silius auch dort, wo sich solche innerhalb seines eigenen Werkes, intratextuell also, finden lassen, in Vergil das „non plus ultra“ sieht und seine „Manierismen“ an den klassischen „Manierismen“ orientiert, wodurch sie intertextuell betrachtet letztlich ebenfalls zu Elementen des Klassizismus werden. Oder mit den Worten Erich BURCKS: „Diese altertümlichen oder modernen Einschlüsse beeinträchtigen in keiner Weise die Einheitlichkeit des klassizistischen Charakters von Sprache und Stil“ (E. BURCK [wie Anm. 14] 295). Das bedeutet nichts anderes, als dass diese Einschlüsse sich mit dem dominierenden Klassizismus durchaus vertragen können und keine unvereinbaren Pole darstellen. Hier ist die Frequenz im Einsatz ansonsten gleicher Mittel entscheidend, welche Klassizismus und Manierismus voneinander trennt; ist die Frequenz annähernd gleich oder gar geringer als im Vorbild, kann man von einer klassizistischen Tendenz sprechen, ist sie deutlich höher, von manieristischer.

⁴⁹ Was die Gliederung des Gesamtwerkes betrifft, so sollte man sich nicht auf eine einzige Lösung versteifen; wie bei jedem Kunstwerk von Rang überschneiden sich mehrere Gliederungsprinzipien. Ausgehend von der als intendiert betrachteten Siebzehnzahl hat als – soweit ich sehe – letzter U. Fröhlich für eine Gliederung plädiert, in der drei Pentaden durch jeweils ein Buch voneinander getrennt werden (5 : 1 : 5 : 1 : 5). Die Trennbücher 6 und 12 – die freilich von den Verfechtern der Hexadenkomposition auch als herausgehobene Schlussbücher einer Hexade

sich die Freiheit, da und dort etwas einzufügen oder anzubauen, was weder bei Vergil noch bei Livius ein Pendant hat. Woher die bei Livius fehlenden historischen Details stammen, die sich bei Silius finden – von Valerius Antias? – wird nach wie vor diskutiert.⁵⁰

Unter werkarchitektonischen Gesichtspunkten folgt Silius von ihm selbst definierten Gesetzen, die man nur deshalb als „modern“ zu bezeichnen Bedenken tragen muss, weil sie eben nicht zur Mode wurden. Aber eine eigenständige Reaktion auf die sonst auch von moderner wirkenden Dichtern gehegte und gepflegte „klassizistische“ Epenarchitektur in Orientierung an Homer und Vergil ist das allemal. Der Umfang von 17 Büchern entspringt wohl einer ursprünglichen Konzeption. Die auffällige Konzentrierung der Geschehnisse im 17. Buch scheint nicht aus Zeitnot geboren, sondern bildet ein Gegengewicht zur ebenso enormen Ausweitung der Darstellung der Vorgeschichte und der ersten Kriegsjahre in den ersten Büchern. Das Prinzip des Achtergewichts wird hier durch das Mittel der ballenden Raffung verwirklicht.

Silius Italicus – ein Dichter zwischen Klassizismus und Modernität? Zumindest ist bei ihm wie bei seinen Kollegen das Bestreben zu erkennen, klassizistischen Tendenzen auch andere gegenüberzustellen, vielleicht in der Hoffnung, dass sie von anderen aufgegriffen würden, wodurch sie erst „modern“ geworden wären. Aber offensichtlich hat Silius Italicus vor allem die Wirkung der formalen Tradition des Epos auf die Erwartungshaltung der Rezipienten unterschätzt. Nebenbei haben auch Ovids Metamorphosen im Hinblick auf die Buchzahl in der Geschichte des Epos keine Schule gemacht. Wenngleich man Silius Italicus nicht geradezu den Vorwurf der Formlosigkeit machte, hat man offensichtlich wenig Anlass gesehen, die formalen Eigentümlichkeiten seines Epos bei der Beurteilung seiner literarischen Leistung in positivem Sinne zu würdigen. Dass Silius nicht sorglos mit formalen Aspekten umgegangen ist, dürfen wir aus der Konsequenz schließen, mit der er seine von der epischen Tradition abweichende Architektur gestaltete. Sorgfalt wurde ihm bereits von Plinius dem Jüngeren bescheinigt, bei dem es heißt: *Scribebat carmina maiore cura quam ingenio* (Plin. 3,7,5) – ein Zitat, das bislang meistens dazu bemüht wurde, Silius' Mangel an Talent schon von seinen Zeitgenossen bestätigen zu lassen, wogegen unter anderen bereits E. Burck ein Veto eingelegt hat.⁵¹ Mag das Talent des Dichters von Plinius auch herabgestuft worden sein – was gar nicht so eindeutig ist, wie man es gemeinhin liest –⁵², so ist die

verstanden werden können – weisen die Besonderheit auf, dass in ihnen jeweils Jupiter massiv interveniert, um die Handlung voranzubringen. Die Plausibilität der nach wie vor gegebenen Möglichkeit, den Bauplan als eine Kombination von zwei Hexaden und einer aus welchen Gründen auch immer verkürzten Pentade zu verstehen (6 : 6 : 5), wird von FRÖHLICH dadurch geschwächt, dass er den drei Büchern 3, 9 und 15 eine kompositorische Mittelstellung zuweisen kann.

⁵⁰ Vgl. H.-G. NESSELRAH, *Zu den Quellen des Silius Italicus*, *Hermes* 14 (1986) 203–230.

⁵¹ E. BURCK (wie Anm. 14) 255.

⁵² M. KORENJAK wies in der Diskussion meines Vortrags völlig zu Recht darauf hin, dass allein schon die Tatsache, dass Plinius dem Leben und dem Werk des Silius Italicus einen eigenen Brief gewidmet und diesen Brief einer Veröffentlichung in seiner handverlesenen Korrespondenz gewürdigt hat, zusammen mit dem Umstand, dass sich Plinius in seinem Briefcorpus mit negativen Urteilen über Autoren seiner Zeit sehr zurückhält, eine von persönlichen Urteilen und falschen Perspektiven der gängigen Literaturkritik freie – und damit neue – Lesart dieses Zeugnisses über Silius Italicus

über das *ingenium* dominierende *cura*, die Silius hier von Plinius bescheinigt wird, nicht zugleich ein Tadel. Bei Quintilian, einem Zeitgenossen sowohl des Silius als auch des Plinius, gibt es den bekannten Fall, dass gerade das *ingenium* eines Dichters bzw. das Verhältnis eines Dichters zum eigenen *ingenium* als zu sorglos kritisiert wird; dabei handelt es sich um keinen Geringeren als Ovid: *Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset* (Quint. Inst. 10,1,98).⁵³

Die im Titel der vorliegenden Studie implizierte Frage lässt sich bejahen; man kann Silius Italicus nicht im Sinne eines Entweder-Oder als reinen Klassizisten, geschweige denn als modern verstehen; es handelt sich um ein Sowohl-Als auch, wenngleich mit einer unterschiedenen Schlagseite in Richtung „Sowohl“. Seit wann diese Schlagseite überwiegend negativ gewertet wurde, darüber darf man spekulieren: Schon seit Plinius? Oder erst seit Scaliger? Die weitgehend fehlende Resonanz in Antike und Mittelalter spricht dafür, diese Tendenz doch schon bei seinen Zeitgenossen anzusetzen. Dafür, dass seine sehr eigenständige Werkarchitektur vielleicht ein bewusstes und gewichtiges Pendant zu den ansonsten dominierenden klassizistischen Parametern seines Werkes bilden sollte, hatten seine Zeitgenossen offensichtlich kein Sensorium. Und wir?

dringend nahelegt.

⁵³ Vgl. auch Quint. Inst. 10,1,88, wo Ovid als *nimium amator ingenii sui* bezeichnet wird.

THOMAS KÖVES-ZULAUF

VORSTELLUNGEN ÜBER KLASSISCHE UND MODERNE ZEIT IM TACITEISCHEN REDNERDIALOG

Der *Dialogus de oratoribus* des Tacitus ist der Frage nach den Ursachen des Niedergangs der Redekunst im zeitgenössischen Rom gewidmet. Der Begriff des Niedergangs setzt einen Höhepunkt in der Vergangenheit voraus. Der Vergleich mit diesem Höhepunkt, die Betrachtung der Vergangenheit bildet somit ein grundlegendes Element des Werkes. Die einzelnen Teilnehmer an dem Dialog haben eine jeweils abweichende Sicht von der Vergangenheit, entsprechend der Unterschiedlichkeit ihrer generellen Auffassung von dem Gesamtproblem. Der objektive historische Hintergrund des *Dialogus* ist nun in all seinen Einzelheiten weitgehend aufgeklärt. Wenig ist dagegen die subjektive historische Sicht der einzelnen Diskussionsteilnehmer geklärt, deren Verhältnis zueinander sowie ihre strukturbildende Funktion im Rahmen des Gesamtwerkes.¹ Dies soll das Thema meines Vortrages sein.

Die Diskussion wird insgesamt in einer sehr kunstvollen, symmetrischen Form präsentiert. Es gibt drei Redner mit jeweils zwei Reden, die einzelnen Reden folgen in kunstvoll variierender Reihenfolge aufeinander. Es tritt allerdings noch ein vierter Teilnehmer auf, der berühmte Redner Julius Secundus. Er ist sogar für die Rolle eines Schiedsrichters vorgesehen, die er aber nicht ausübt, ja überhaupt keine Rede hält² und die Gesellschaft wahrscheinlich sogar vorzeitig verläßt.³

¹ Nur rare Ansätze zu einer solchen Betrachtung sind bekannt: Allgemeine Feststellung ohne konkrete Ausführung: „the perspective of the argumentation... is initially and repeatedly chronological“ (J. W. ALLISON *Hermes* 127 [1999] 488). Gelegentliche Einzelbemerkungen: W. HEILMANN, *Die Funktion des Rückgriffs auf die goldene Zeit für die Reden des Maternus*, *Gymnasium* 96 (1989) 394f., 399f., R. MAYER (ed.), *Tacitus, Dialogus de oratoribus*, Cambridge 2001, 122, 141. Rückgriff Apers auf Menenius Agrippa (MAYER o. c. 141 zu § 17,1). Am weitesten geht K. HELDMANN, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, *Zetemata* 77, München, 1982, 4f., 145 Tabelle G2/E, 160f. Er vergleicht die einzelnen Rednerreihen verschiedener Autoren miteinander, nicht die Sicht der einzelnen Redner innerhalb des *Dialogus*. Eine systematische Gesamtbetrachtung im Rahmen des *Dialogus* fehlt ebenso wie eine Untersuchung der strukturellen Funktionen.

² „this now seems to be the orthodoxy“ (MAYER o. c. 50, vgl. auch 32, 39⁹⁵). Ich kenne keine Arbeit aus den letzten fünfzehn Jahren (seit P. STEINMETZ *RhM* 1988, 342–357), in der ein anderer Standpunkt vertreten worden wäre. S. z. B. S. DÖPP in: P. Neukam (ed.), *Reflexionen antiker Kulturen*, *Dialog Schule–Wissenschaft* Bd. 20, München, 1986, 16ff., C. O. BRINK *CQ N. S.* 39 (1989) 483⁴¹, 497, H. MERKLIN *ANRW* 33.3 (1991) 2274, Th. KÖVES-ZULAUF *RhM* 153 (1992) 316ff. = *Kleine Schriften II*, Marburg, 2003, 21ff., C. O. BRINK *Hermes* 121 (1993) 341, T. J. LUCE (ed.),

Die Frage der Vergangenheit wirft prinzipiell als erster Maternus in seiner Antwort (11–13) auf den Angriff Apers wegen seiner dichterischer Tätigkeit auf. Nachdem Aper in seiner ersten Rede, der ersten Rede im Dialog überhaupt (5,3–10), in der Schilderung der Vorzüge und Genüsse geschwelgt hat, die ihm die rednerische Tätigkeit in der gegenwärtigen Gesellschaft bereitet, setzt ihm Maternus den Genuß entgegen, den für ihn gerade der geistige⁴ Rückzug aus dieser Gesellschaft in den Freiraum dichterischer Tätigkeit bedeutet, in *nemora et lucos* wie das metaphorische Stichwort lautet⁵ „in Hain und Wald“. Dies seien Orte der Reinheit und Unschuld, ja der Heiligkeit (12,1). Als Beweis dafür dient der Hinweis, daß solches Dichten im goldenen Zeitalter, am Anfang der Zeiten, stattfand, als erste Form der Redekunst überhaupt. Die forensische Redekunst sei erst später, als Folge der Entstehung von Unrecht und Verbrechen in die Welt gekommen. Die Vergangenheit hat hier für Maternus eine absolute Ausdehnung, sie fängt mit dem Anfang der Zeiten überhaupt an und dauert bis zur Gegenwart. Wenn der Dichter der Moderne sich der Dichtung widmet, so holt er ein Stück Anfangszeit wieder, holt ein Stück goldenes Altertum in die heutige Zeit zurück. In solchem Sinne ist diesem Vergangenheitsbild ein Moment des Überhistorischen eigen, aber auch in dem Sinne, daß mit dem Vorbild der goldenen Zeit ein moralischer Maßstab gesetzt wird, der für die Beurteilung aller späteren Zeiten der Geschichte, überhistorisch, gültig bleibt.⁶

Ein solches absolutes Bild von der Vergangenheit steht nicht zufällig, wie es sich erweisen wird, an der Stelle, wo eine Vorstellung von der Vergangenheit das erste Mal in Erscheinung tritt. Maternus begnügt sich aber nicht mit einem solchen allgemeinen Bild, sondern wird auch konkret. Mit der Wendung „aber vielleicht erscheint Dir Aper all dies märchenhaft und fiktiv“ (12,5) nennt er historische Namen, auch hier aber fängt er charakteristischer Weise gewissermaßen mit dem absoluten historischen Anfang an, mit Homer. Er fährt dann fort mit griechischen Dichtern und Rednern des 5. und dann des 4. Jahrhunderts vor Christus. Die Römer, die er auch in Betracht zieht, setzen die griechische Reihe chronologisch passend fort, sie lebten im ersten vorchristlichen Jahrhundert, Cicero, dann Asinius Pollio und Messalla Corvinus bzw. Vergil, Ovid, Varius, grosso modo in der richtigen zeitlichen Folge aufgezählt.

Die Ausführungen Apers in seiner zweiten Rede (16–23) über die Vergangenheit sind unverkennbar auf das besprochene Vergangenheitsbild des Maternus bezogen. Auch er bietet zuerst theoretische Überlegungen über weit zurückliegende Zeiten, spricht von einem im Dunkel der Zeiten verschwindenden Anfang der Zeitläufte, jedoch ist dieser Anfang nicht absolut wie bei Maternus, sondern beträchtlich näher an das Heute und chronologisch wohl umgrenzt. Er greift auf die philosophische Theorie des Großen Jahres zurück, dessen

Tacitus and the Tacitean Tradition, Princeton 1993, 12⁸, 13, 15, 27, S. BARTSCH, *Actors in the Audience*, Cambridge Mass. 1994, 99, H. LIER AU 39–40 (1996) 52ff. Als ältere Literatur: K. BÜCHNER, *Studien zur römischen Literatur* 8, Werkanalysen 287f.

³ Th. KÖVES-ZULAUF (wie Anm. 2) 320f. = 25ff.

⁴ 12,1: *secedit animus* („der Geist zieht sich zurück“).

⁵ 9,6. 12,1. Plin. Min. 9,10,2.

⁶ HEILMANN (wie Anm. 1) 389, 399f., 404f. S. auch K. BÜCHNER (wie Anm. 2) 286.

Dauer er mit 12.954 gewöhnlichen Jahren berechnet. Er stellt auch im weiteren arithmetische Berechnungen für den zeitlichen Abstand zwischen von ihm erwähnten Personen oder zwischen diesen und der Gegenwart an. Der Eindruck drängt sich auf, daß wir es hier mit einem von Tacitus bewußt hergestellten Kontrast zwischen der mythischen Vergangenheitsbetrachtung eines inspirierten Dichters und der zahlenmäßig kalkulierten und skizzierten Vergangenheitsbild eines nüchtern denkenden redegewandten Machtmenschen zu tun haben.⁷ Dieselbe kontrastive Aufeinanderbezogenheit läßt sich bei den konkreten Erwähnungen beobachten. Die älteste konkret benannte Zeit ist bei Aper wie bei Maternus die Epoche Homers. Während aber das konkret Benannte beim Dichter Maternus der Dichter „Homer“ selbst ist (12,5), spricht der Redner Aper von Inhalten homerischer Gedichte, und zwar von den größten Rednern, die bei Homer auftreten, von Ulixes und Nestor. Und bestimmt gleich zahlenmäßig ihren Abstand von der eigenen Zeit; er soll 1300 Jahre betragen (12,5). Auch die Reihe der übrigen erwähnten griechischen Gestalten der Vergangenheit fängt bei Aper um fast 100 Jahre später an, als bei Maternus,⁸ in Einklang mit demselben Unterschied bei dem theoretischen Anfang, sei dies Zufall oder nicht.

Diese Tendenz, weniger weit in die Vergangenheit zurückzugehen, läßt sich bei Aper gut erklären: Je weiter etwas in der Zeit zurückliegt, desto größer ist prinzipiell die Gefahr der Unsicherheit, der Ungenauigkeit; letzten Endes ist es völlig unmöglich, die weit zurückliegende Zeit exakt zu erfassen. Deswegen wagt ein Rationalist sich instinktiv nicht unbegrenzt in die Vergangenheit vor (12,4).

Umso überraschender ist, daß die konkrete römische Vergangenheit bei Aper nicht später, sondern früher als bei Maternus anfängt. Während in der Tat die historische Perspektive des Maternus hinsichtlich Rom, in seiner ersten Rede nicht über Cicero hinaus in die Vergangenheit reicht und auch in seiner zweiten Rede im wesentlichen mit den Gracchen (2. Hälfte des 2. Jhd. v. Chr.) anfängt, finden bei Aper solche archaische Gestalten, wie Menenius Agrippa (Anfang des 5. Jhd.-s) Erwähnung oder Appius Caecus (Anfang des 4. Jhd.-s), der alte Cato (erste Hälfte des 2. Jhd.-s) oder ein Ambivius Turpio oder Servius Galba, beide gleichfalls in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Die Erklärung kann darin gefunden werden, daß die historische Sicht Apers nicht nur durch die Rede bestimmt wird, die seiner Vergangenheits Schilderung vorausgeht, sondern auch durch die ihm nachfolgende Reden Messallas. Diese beruhen in der Tat auf einer scharfen chronologischen und qualitativen Trennung zwischen der ciceronischen⁹ und der eigentlichen Kaiserzeit.

⁷ Th. SCHIRREN in: Rede und Redner... Kolloquium 1998, hrsg. Neumeister, Frankfurter archäologische Schriften 1, Möhnesee 2000, 234, 239. Die neuerdings gelegentlich beobachtbare Tendenz, Apers Gestalt aufwerten zu wollen, wird von SCHIRREN o. c. 232 mit Recht zurückgewiesen. Ebenso von S. H. RUTLEDGE, *Studies in Latin Literature and Roman History 10*, Collection Latomus 254 (2000), 355³¹. Die Argumente, die für die Aufwertung angeführt werden, sind nicht überzeugend. S. diese bei LUCE (wie Anm. 2) 20, 34ff., C. CHAMPION Phoenix 48 (1994) 152ff, 163, S. M. GOLDBERG CQ 49 (1999) 227, 234 („Aper... is a practical man and talks sense“), 237.

⁸ Die ältesten Erwähnten sind bei Maternus Sophokles (497–406/5), Euripides (485/4–406) und Lysias (cca. 450–nach 380), bei Aper Demosthenes (384–322) und Hyperides (389–322).

⁹ Die Blütezeit wird so bezeichnet, weil in ihr Cicero die herausragende und bestimmende Gestalt war. Es zählen aber dazu auch Redner, die Cicero überlebt haben und erst während der Herr-

Aper leugnet diese Epochengrenze, ja den Vergangenheitscharakter der ciceronischen Zeit überhaupt für die Gegenwart, um damit zugleich den Qualitätsunterschied leugnen zu können. Zu diesem Zweck muß er eine vorciceronische Zeit als Vergangenheit installieren und diese zumindest als ähnlich lang bemessen, wie die von ihm in eins gefaßte ciceronische und nachciceronische Zeit, etwas mehr als 100 Jahre, die Blütezeit der Rhetorik in der Sicht Apers. Eine zu kurze, ungleichgewichtige vorciceronische Vorbereitungszeit für die spätere Blüte würde die ganze Konzeption unglaublich erscheinen lassen. Daß er der vorciceronischen Zeit dann gleich etwa 400 Jahre zumißt, paßt zu seinem ungestümen Wesen, das auch in seinem Namen Aper = Eber, zum Ausdruck kommt.¹⁰ Aper dehnt aus diesen Gründen die Vergangenheit gleich bis zu Menenius Agrippa aus. Schon seine Theorie des Großen Jahres hat auch eine auf die Messalla-Reden bezogene Funktion, indem auch sie schon unter anderem der Eliminierung einer Epochengrenze zwischen der ciceronischen Zeit und der eigenen Zeit Messallas und Apers dient, einer Grundvorstellung Messallas. In der Tat argumentiert Aper damit, daß die 120 Jahre, die den Tod Ciceros von der Gegenwart trennen (17) mit dem Maß des Großen Jahres gemessen eine so geringe Zeitdauer darstellen,¹¹ daß sie nicht zwei verschiedene Epochen in sich fassen können.

Wie wichtig das Leugnen einer Epochengrenze zwischen Ciceros Zeit und der eigenen Epoche für Aper ist, zeigt sich auch darin, daß er zu diesem Zweck noch ein zweites zeit-theoretisches Argument einsetzt, auch dieses arithmetischen Charakters. Er argumentiert mit dem *saeculum*-Theorie. Als ein *saeculum* galt die Zeitspanne, an deren Ende alle Menschen gestorben waren, die an ihrem Anfang schon gelebt haben.¹² Aus der Tatsache nun, daß er selber einen Mann lebend gekannt hat, der zur Zeit Ciceros schon lebte, und ähnlichen Berechnungen, zieht er den Schluß, daß er und Cicero demselben *saeculum* angehören müssen (17). *Ne dividatis saeculum* – „zerteilt nicht das *saeculum*“ –, richtet er als Mahnung grundsätzlichen Gewichts an seine Dialogpartner (17,6).

schaft des Augustus gestorben sind, namentlich Asinius Pollio und Valerius Messalla Corvinus. Deswegen wird diese Epoche von HELDMANN (wie Anm. 1, passim) die „ciceronisch-augusteische“ genannt, deren zweite Hälfte die letztgenannten konstituieren sollen. Die zwei Hälften seien einander gleichwertig. Daraus wird gefolgert, daß dieser Periodisierung die Nichtbeachtung des Jahres 31 als Wendepunkt und Anfang der Monarchie zu Grunde liege. In Wirklichkeit galten aber Pollio und Corvinus für die Nachwelt und auch für die Redner im *Dialogus* als Gestalten, die an Cicero nicht ganz heranreichten. So können die zwei Hälften nicht als gleichwertig betrachtet werden und daraus nicht auf eine implizite Nichtbeachtung der monarchischen Wende geschlossen werden. Viel wahrscheinlicher ist die Annahme, die zwei noch später Tätigen werden, als eine Art Anhängsel, noch zur ciceronischen Blütezeit gerechnet, weil einerseits die monarchische Wende sich nicht sofort auswirken könnte, andererseits die Herrschaft des Augustus in ihrer relativen Liberalität den republikanischen Zeiten noch näher stand, „ciceronischer“ war, als die monarchischen Zeiten nach ihm.

¹⁰ KÖVES-ZULAUF (wie Anm. 2) 335f. = 40f., RUTLEDGE (wie Anm. 7) 353.

¹¹ Sie sind weniger als dreieinhalb Tage: Ein Monat des Großen Jahres sind $12.954 : 12 = 1079,5$ gewöhnliche Jahre; ein Tag $1079,5 : 30 = 35,98$ Jahre; 120 gewöhnliche Jahre $120 : 35,98 = 3,33$ Tage des Großen Jahres.

¹² Censorinus *De die nat.* 17,2. 5.

Ja er geht in dieser Bestrebung noch weiter. Er versucht, die Grenze, die seine Widersacher zwischen der ciceronischen, nach unserer heutigen Terminologie, der klassischen Epoche und der Moderne gesetzt haben, auch konkret argumentativ zu zerstören. Nach seiner Angabe, einer einzigartigen Mitteilung,¹³ betrachteten die *admiratores antiquitatis* (19,1) Cassius Severus als den Initiator der modernen Redekunst. Dieser lebte zwischen 44 v. Chr. und 35 n. Chr., stand in Opposition zu der augusteischen Ordnung, ließ seiner gegenrhetorischen Gesinnung in Schmähschriften freien Lauf, so daß er nach Kreta relegiert wurde; als er auch hierdurch nicht eingeschüchtert werden konnte, wurde seine Strafe durch Tiberius noch verschärft. Aper behauptet nun, daß die von Cassius vollzogene Wandlung kein erster Schritt eines ungewollten schicksalhaften Niedergangs war, sondern nur das bewußte Durchsetzen eines persönlichen Stils und bloße Anpassung an den gewandelten Publikumsgeschmack (19,1). Eine Wandlung, die keine Epochengrenze markiert, sondern nur eine neue Mode kreiert, eine Änderung, die nicht mehr Gewicht hat, als Unterschiede zwischen Eigenarten verschiedener Redner derselben Epoche (18), oder gar Stilunterschiede im Laufe der Entwicklung eines und desselben Redners. So seien z. B. auch bei Cicero seine im Alter verfaßten Reden anders als die früheren, sie seien besser, dem Geschmack der Jetztzeit entsprechender.

Die Moderne in der Geschichte der römischen Redekunst dauert also in der Sicht Apers etwa seit der Zeit der Gracchen an und umfaßt die ciceronische sowie die darauffolgende Zeit mitsamt der eigenen Zeit als Einheit.

In dieser Zeitspanne von beträchtlich mehr als 150 Jahren finden eine Fülle von römischen Rednern konkrete Erwähnung von L. Licinius Crassus bis M. Valerius Messalla Corvinus, von Julius Caesar bis Asinius Pollio, abgesehen hier von den Zeitgenossen Apers, unvergleichlich mehr als in der vorhergehenden Rede des Maternus. Die frühe Abgrenzung sowie das grundsätzliche Streben klassische und nachklassische Zeit als eine Einheit zu sehen, findet seinen beredten Ausdruck auch in der Erwähnung von Dichtern im Zusammenhang mit dem Erfordernis poetischer Ausschmückung der Rede modernen Stils. Als archaische Gestalten werden Accius (170–um 86) und Pacuvius (+ nach 140) einer einheitlichen modernen Gruppe gegenübergestellt, die ohne jede Unterscheidung sowohl aus den Klassikern Horaz und Vergil sowie aus dem Nachklassiker Lukan besteht (20,5).

Dieses hartnäckige Leugnen eines epochalen Wandels nach dem Tode Ciceros durch Aper ist mehr als ein rein literaturgeschichtlicher Tatbestand. Im Hintergrund verbirgt sich die Nichtbeachtung eines politischen Wandels, nämlich der Entstehung der Monarchie. Wie wenig diese Wende im Geschichtsbild Apers präsent ist, zeigt seine Datierung der Herrschaft des Augustus. Aper läßt diese Herrschaft von dem Tag an als Oktavian das erste Mal republikanischer Konsul wurde (19. August 43 v. Chr.) undifferenziert bis zu seinem Tode als allein herrschender princeps Augustus (19. August 14 n. Chr.) dauern (17,2) und bleibt damit auf der Oberfläche der republikanischen Fassade,¹⁴ mit der sich die römische Monar-

¹³ K. HELDMANN (wie Anm. 1) 164, 173, MAYER (wie Anm. 1) 148f. zu 19,1.

¹⁴ Lehrreich ist ein Vergleich mit Suet. Aug. 8,3. Hier wird die herrschende Stellung des Augustus (*rem publicam tenuit* „hielt den Staat in Händen“) ähnlich ab 43 gerechnet, aber korrekt die Phasen der Herrschaft zusammen mit anderen Personen und die Zeit der Alleinherrschaft voneinander

chie bekanntlich tarnte. Ebenso wenig kommt ihm der Gedanke, daß der Redestil des Cassius Severus vielleicht etwas mit den historischen Umständen zu tun gehabt haben könnte, unter denen er lebte. Diese Oberflächlichkeit Apers ist nicht überraschend. Denn schon seine Gewohnheit, bloße Jahreszahlen entscheidende Bedeutung für die Periodisierung der Geschichte zuzuschreiben, nicht inhaltlichen Entwicklungen, war eine Art Oberflächlichkeit.¹⁵

Gerade diese Seichtheit wirft der folgende Redner, Messalla, Aper vor. Nicht auf die Zahlen kommt es an, ob etwas alt genannt werden kann, nicht einmal auf dieses Wort alt, sondern darauf, ob inhaltliche Leistungsunterschiede vorhanden sind (25,1–2). Und das ist zwischen Ciceros Zeit und der heutigen Zeit zweifelsohne der Fall. Deswegen handelt es sich um zwei verschiedene Epochen. Es gibt eben klassische Zeiten, oder wie Messalla sich ausdrückt, wenn *omnium... concessu... aetas maxime probatur* (25,3), wenn „alle zugeben, daß eine bestimmte Epoche in höchstem Maße zu billigen ist“ und dies trifft in Athen auf die Zeit der Redner des 4. Jahrhunderts vor Christus von Demosthenes bis Lykurgos zu, wie in Rom auf Cicero und seine Zeitgenossen. Die Oberflächlichkeit der Argumentation Apers dürfte der Grund dafür sein, daß seine Rede nicht ganz ernst genommen wird, daß Messalla unwidersprochen behaupten kann, Aper selbst glaube nicht wirklich daran, was er sagt (15,2).¹⁶ Messalla charakterisiert zunächst kontrastiv die alte und die neue Redekunst, bevor er in der geänderten Art der Erziehung und Ausbildung den Grund für den qualitativen Niedergang der modernen Redekunst findet.

getrennt. Alleinherrscher war er zwischen 31 v. Chr. bis 14 n. Chr. (*per quattuor et quadraginta sc. annos* „durch 44 Jahre“). Tac. Ann. 1,9 wird auch ab 43 v. Chr. gerechnet, besteht aber keine Notwendigkeit der Differenzierung. Zudem ist davon die Rede, daß er 43 irgendein *Führungsamt* das erste Mal übernahm. Den Anfang seiner Herrschaft rechnet Tacitus in Wirklichkeit ab 31 (Ann. 1,1): *Lepidi atque Antonii arma in Augustum cessere, qui cuncta discordiis civilibus fessa nomine principis sub imperium accepit* („die bewaffnete Macht des Lepidus und des Antonius ging zu Augustus über, der die ganze von den Bürgerkriegen erschöpfte Gesellschaft unter dem Namen des princeps seiner Macht unterwarf“). Vgl. Verg. Aen. 6,819ff. *consulis imperium... accipiet* („er wird die Befehlsgewalt eines Konsuls bekommen“). MAYER (wie Anm. 1) z. St. und 21. Wenn HELDMANN meint, diese extensive Sicht über die Herrschaftsdauer des Augustus stünde unausgesprochen auch hinter der extensiven Konzeption einer „ciceronisch-augusteischen“ Blütezeit (s. oben Anm. 9), so ist es jedenfalls ein Unterschied, ob diese Dauer *expressis verbis*, und damit unzweifelhaft, formuliert wird oder nur eine Deutungsmöglichkeit impliziter Formulierungen ist.

¹⁵ Auch seine Verwendung der *saeculum*-Theorie geschieht auf oberflächliche Weise. Denn der Anfang des ersten *saeculums* ist festgelegt und dadurch auch die Anfänge aller folgenden: Censorinus *De die nat.* 17,5. So kann zwar der Abstand zwischen Cicero und der eigenen Zeit größtmäßig der Dauer eines *saeculums* entsprechen, es ist aber nicht gesagt, daß eine *Saeculumsgrenze* nicht in die Zeit zwischen Cicero und der Jetztzeit fällt. In diesem Falle gehörten beide Zeiten, obwohl weniger voneinander entfernt als die Dauer eines *saeculums*, doch zwei verschiedenen *saecula* an.

¹⁶ Die Frage, ob Aper an seine eigene These wirklich glaubt oder nur den *advocatus diaboli* spielt, wurde in der Forschung intensiv behandelt. S. in letzter Zeit BRINK 1989 (wie Anm. 2) 490, 495 und 1993 (wie Anm. 2) 340, RUTLEDGE (wie Anm. 7) 354. Beide sehen Aper in der Rolle des *advocatus diaboli*. Anders CHAMPION (wie Anm. 7) 161 und GOLDBERG (wie Anm. 7) 233³³.

Was das Bild der Vergangenheit im allgemeinen betrifft, wird die im Mittelpunkt stehende Epoche Ciceros und seiner Zeitgenossen nicht nur von der eigenen Zeit scharf abgegrenzt, anders als bei Aper, sondern auch von der vorciceronischen Zeit, dies in Übereinstimmung mit Aper. Allerdings ist diese Übereinstimmung nicht vollständig. Denn erstens geht Messalla nicht so weit in die Vergangenheit zurück, bis zur Frühzeit der Republik, wie Aper, sondern nur bis zu den Gracchen und ihrer Elterngeneration. Zweitens vergleicht er die vorciceronische Zeit auch mit der eigenen, von Aper so gelobten Epoche. Drittens beurteilt er die vorciceronische Zeit nicht so restlos negativ wie sein Gegenspieler. Messalla weist auf die Mängel der vorciceronischen Zeit durchaus hin, rechtfertigt diese aber durch die Unreife der Zeit, er adelt sie dann sogar insofern, als er in ihr die schon vorhandenen Keime der folgenden perfekten Redekunst aufzeigt. Was aber den Vergleich mit der kaiserzeitlichen Redekunst betrifft, ordnet Messalla die vorciceronische Redekunst höher ein als die der eigenen Epoche, ja benutzt diesen Vergleich zu einer abwertenden Charakterisierung des letzteren Stils. Denn die Mängel der Gracchenzeit sind Symptome der Unfertigkeit, welche die Perspektive der kommenden Vervollkommenung in sich trägt, während die Mängel der Kaiserzeit als Zeichen der Dekadenz, der Verderbnis zu sehen sind. Besser ist daher, die rauhe, kratzende Toga der alten, vorklassischen Redner zu tragen, als die mit künstlichen Farben allzu bunt gefärbten Prostituiertenkleider der neuzeitlichen Redner. Die Dekadenz der eigenen Zeit ist Perversion im wörtlichen Sinne; man verwechselt Rhetorik mit Schauspielerlei. Denn man lobt die Redner, daß sie *graziös* (= wie ein Schauspieler) reden, während man von Schauspielern anerkennend sagt, sie würden *beredt* (= wie ein Redner) tanzen (26,1–3).

Eingebaut in einen zweiseitigen chronologischen Vergleichsrahmen gewinnt die ciceronische Epoche bei Messalla ein scharfes eigenes Profil. Es lohnt sich, einen kurzen Blick auf die Formulierungen Messallas bzw. seiner Gesinnungsgenossen zu werfen, die dieses Profil zum Ausdruck bringen sollen.¹⁷ Die Redekunst Ciceros und seiner Zeitgenossen wird vollkommen genannt, *optimum et perfectissimum genus eloquentiae* (26,1). Sie ist direktes Reden, *directi dicendi via* (9,1) d. h. sie spricht die Dinge so wie sie sind, direkt an, ohne verschleiern des Herumreden oder zum Selbstzweck gewordene formale Schnörkelei. Sie verwirklicht die unbeschädigte Natur des Redens, ist Gesundheit des Redens, *sanitas eloquentiae* (25,4). Sie ist sie selbst, authentisch, *vera et incorrupta eloquentia* (34,4), „wahre und unverdorbene Kunst des Redens“. Korrumpierung bestünde aus dem Verlust dieser Authentizität, dieser wahren Natur, ihrer *veritas*. *Ingenuitas*, edle Freiheit und Aufrichtigkeit ist ihr eigen, ohne die sie im Sklavenstand wäre.¹⁸ Die wichtigste Charakterisierung aber geschieht mit Hilfe der Einordnung in das metaphorische Gegensatzpaar *facies–imago*, wahre Gestalt–Abbild, oder Gesicht–Maske (34,5): Die alte Redekunst war wie eine reale, wahre Gestalt, die moderne ist nur etwas künstliches, eine sekundäre, minderwertige Abbildung. Dieses Gegensatzpaar und diese Charakterisierung ist zweifelsohne ein Anklang

¹⁷ Eher allgemein gehalten sind: *eminentior* („hervorragender“) 25,2 – *maxime probatur* („wird in höchstem Maße gebilligt“) 25,3 – *disertiores* („beredter“) 27,1 – *admirabilis eloquentia* („bewundernswerte Redekunst“) 30,5.

¹⁸ MAYER (wie Anm. 1) 190 z. St.

an Quintilian¹⁹ wie so vieles andere auch in Messallas Reden. So sehr, daß seine Ausführungen mit Recht in weiten Teilen als eine kritisch verbesserte Reproduktion quintilianischer Thesen angesehen werden können.²⁰ Quintilians große Bedeutung für den Dialogus überhaupt geht daraus hervor, daß die Annahme nicht unbegründet ist, Tacitus habe den *Dialogus de oratoribus* überhaupt als eine Antwort auf Quintilians verloren gegangenes Werk, betitelt *De causis corruptae eloquentiae*, verfaßt.²¹ Für den stark impliziten Charakter der Reden Messallas, ja des ganzen Dialogus ist in hohem Maße charakteristisch, daß der Name Quintilian ausdrücklich nirgends fällt.

Quintilian war bekanntlich nicht nur ein Bewunderer Ciceros, sondern auch Propagator einer Cicero-Renaissance, an deren Möglichkeit er fest glaubte. So ergibt sich die Frage, ob Messalla in diesem Punkt Quintilians Meinung teilte, oder im Gegenteil mit seinen Ausführungen Quintilian widersprechen wollte. Beide Standpunkte wurden in der Forschung vertreten.²² Tatsache ist, daß Messalla zu dieser Frage sich nicht äußert d. h. sie bleibt of-

¹⁹ A. ALBERTE, *Minerva*, Valladolid, 1993, 264, 267¹². Quintilian Inst. 10,2,11: *quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo, quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie et actus histrionum veris adfectibus. Quod in orationibus quoque evenit... 12. quo fit ut minus sanguinis aut virium declamationes habeant quam orationes, quod in illis vera, in his adsimilata materia est.* („Alles, was etwas anderem ähnelt, ist notwendigerweise weniger als das, was es nachahmt, wie der Schatten gegenüber dem Körper und das Abbild gegenüber der wahren Gestalt und das Agieren der Schauspieler gegenüber den wirklichen Seelenregungen. Dies geschieht auch in den Reden... So kommt es, daß die Deklamationen weniger Blut oder Kraft haben als die Reden, da in jenen wirklicher Stoff ist, in diesen aber nur simulierter“). Auch Messalla wendet das metaphorische Gegensatzpaar auf das Verhältnis von *orationes* und *declamationes* an.

²⁰ BRINK 1989 (wie Anm. 2) 472–503, insbes. 473, 483f., 486, 493f., 499, Idem 1993 (wie Anm. 2) 342–344, ALBERTE (wie Anm. 18) 255–267, Th. SCHIRREN (wie Anm. 7) 230¹⁵, G. CALBOLI in: *Petroniana* hrsg. J. Herman–H. Rosén, Heidelberg, 2003, 67, 70f., 77, 79. Alle mit Bezugnahme auf frühere Literatur.

²¹ BRINK 1989 (wie Anm. 2) 482, CALBOLI (wie Anm. 19) 67⁴.

²² Ein Streben nach ciceronischer Erneuerung schreiben Messalla zu: S. DÖPP (wie Anm. 2) 16, 26³⁶, Idem in: *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert*, ed. B. Kühnert–V. Riedel–R. Gordesiani, Bonn, 1995, 224, CALBOLI (wie Anm. 19) 67, 69, 78. Ein solches Streben verneinen K. HELDMANN *Poetica* 12 (1980) 6f., 8f., 21, Idem (wie Anm. 1) 253f., 298, BRINK 1989 (wie Anm. 2) 485⁴⁸, 490, 493, 499, Idem 1993 (wie Anm. 2) 344. Argumente für die positive These führt nur DÖPP an: 1) Aus der Feststellung des Niedergangs sei ein Streben nach Erneuerung zu folgern (16: „Das darf man wohl so verstehen“). 2) Daß er keine Erneuerung anstrebt, wird „von Messalla nirgends explizit formuliert“ (26³⁶). 3) Messalla kann diese seine Absicht in der Lücke formuliert haben, welche am Ende seiner Rede (35,5) in der Handschrift vorhanden ist. Diese Argumente haben kein Gewicht. Es weist in der ganzen Rede überhaupt keine Spur auf eine Erneuerungsabsicht hin. Solche Spuren müßten aber zu finden sein, auch wenn die Äußerung einer solchen Absicht in der Lücke verschwunden sein sollte. Hinzukommt, daß Messalla seine Rede schon nach einem ersten Teil abschließen wollte (32,7: *iam meum munus explevi* „ich habe meine Aufgabe schon vollendet“) und auch hier ist nicht der geringste Hinweis auf die Hoffnung einer Renaissance als Abschluß zu finden. Eine solche Absicht wäre auch unvereinbar mit dem Bild, das von Messalla geboten wird: er wird immer nur als der abschließliche *laudator temporis acti* präsentiert, ohne jede ergänzende Nuance eines Erneuerers (15,1, 16,2, 24,2, 24,3, 42,2): „der republikanische Eisenfresser“ (LIER [wie Anm. 2] 61). Aus dem Lob der

fen. Dies ist ein in struktureller Hinsicht wichtiger Tatbestand. Dadurch wird nämlich dem letzten Redner Maternus, dessen zweiter Auftritt gleich folgt, quasi ein Fragezeichen vererbt und die Antwort ihm überlassen.²³

Wenn man die bisher analysierten fünf Reden und die in ihnen zu Tage getretene Vergangenheitsperspektive insgesamt betrachtet, so kommt man zu einer interessanten Feststellung. Es läßt sich nämlich beobachten, daß der Schwerpunkt der Vergangenheitsbetrachtung sich konsequent in Richtung Gegenwart verschiebt. In der ersten Rede des Maternus, in welcher der Blick das erste Mal auf die Vergangenheit gelenkt wurde, liegt der Schwerpunkt ganz am Anfang, in der goldenen Zeit. In der darauffolgenden zweiten Rede Apers erhalten weniger ferne Vergangenheiten besondere Betonung, der Anfang des aktuellen Großen Jahres sowie die vorciceronische Zeit. Kern und Mittelpunkt der zwei Reden Messallas bildet dann die Epoche Ciceros. Verbunden mit dieser fortschreitenden Kürzung der Perspektive der Vergangenheit geht eine quantitativ und qualitativ stetig zunehmende Intensivierung der Historizität Hand in Hand. Des Maternus Betrachtungsweise in seiner ersten Rede ist weitgehend mythisch, enthält ein überhistorisches Moment, der konkrete historische Teil erstreckt sich nur auf 6 Zeilen. Aper taucht in seiner Rede nach Maternus ganz in die Geschichte ein, bleibt aber in der Nähe der Oberfläche, geht nicht in die Tiefe. Der konkreten Aufzählung widmet er schon mehr als 200 Zeilen. Messalla geht historisch in die Tiefe, indem er die Vergangenheit nicht nur beschreibt, sondern begründet; die konkrete Analyse nimmt bei ihm mehr als 300 Zeilen in Anspruch.

Der Leser tritt nach diesem Vorlauf mit der Erwartung an die Abschlußrede des Maternus heran, daß die Linie weitergeführt wird und das heißt, daß er das Schwergewicht auf die Zeit nach Cicero legen wird, und daß er sich noch tiefgründiger und intensiver über die Geschichte äußern wird als Messalla. Dies ist nur was die Tiefgründigkeit betrifft, eindeutig der Fall.

Maternus führt den Niedergang auf die Entstehung der Monarchie als Ursache zurück und geht damit tiefer als Messalla. Der von diesem als Grund angegebene Verfall der Erziehung und Ausbildung erscheint damit selber nur als Symptom.²⁴ Komplizierter ist die Lage, was quantitative Intensität der Geschichtsbetrachtung sowie Verschiebung des Schwerpunktes in Richtung Gegenwart betrifft. Der konkreten Analyse widmet Maternus etwa hundertfünfzig Zeilen, und das ist weniger intensiv als bei Messalla; dies ist insofern logisch als Messalla der *laudator temporis acti* par excellence ist und er auf diese Weise derjenige ist, der am längsten über die konkrete Vergangenheit redet. Die Vergangenheitsbetrachtung des Maternus ist jedoch wenigstens intensiver als die 6 Zeilen in seiner eigenen ersten Rede. Was eine Verschiebung des Schwerpunktes der Vergangenheit gegenüber Messalla betrifft, läßt sich feststellen, daß Maternus explizit nur allgemein von den Zeiten der Republik spricht, geht also weiter zurück als Messalla, entgegen der bisher beobachte-

antiqui folgt schließlich keineswegs logisch ein Streben nach Erneuerung; Tacitus richtet vielmehr dieses Lob der alten Zeit, der Grundtendenz seines Werkes entsprechend, eindeutig auf die Erörterung der *causae* als Folgeschritt aus.

²³ BRINK 1989 (wie Anm. 2) 496.

²⁴ DÖPP (wie Anm. 2) 20, Idem (wie Anm. 22) 217.

ten Tendenz. Implizit aber gewinnt der Leser den Eindruck, daß Maternus schwerpunktmäßig an die Endzeit der Republik denkt, an das Revolutionszeitalter, an die Zeiten seit den Gracchen,²⁵ geht also über Messallas Standpunkt nicht hinaus, weder in Richtung Gegenwart, noch in Richtung Vergangenheit. Die bisherige Tendenz wird also auf dieser Ebene nicht gebrochen, nur zum Stillstand gebracht. Dies ist insofern adäquat, als die Maternus-Rede nicht nur Fortsetzung der Messalla – Rede ist, sondern zugleich Abschluß des ganzen Dialogs. In dieser Perspektive erscheint das Nicht-weiter-Fortsetzen der allgemeinen Tendenz, sondern das Stehenbleiben an dem vorher erreichten Punkt sinnvoll. Welches Bild ergibt sich aber im Vergleich mit der ersten Rede des Maternus? Hier läßt sich eine Verschiebung der Spannweite der Vergangenheit beobachten, allerdings in unerwarteter Richtung. Während nämlich die konkrete römische Vergangenheit in der ersten Rede mit Cicero anfängt, beginnt sie in der letzten mit den Scipionenprozessen (187/4–§40,1). Auch dieser scheinbare Widerspruch erhält aber einen guten Sinn, wenn man wieder in Betracht zieht, daß die letzte Rede des Maternus als eine Nachfolgerin der Rede des Messalla zugleich Zusammenfassung und Schlußpunkt des ganzen Dialogs ist, und somit eine Sonderstellung haben muß.

Bestimmte Eigenheiten zeigen diese Funktion der Schlußrede deutlich. Maternus beruft sich in ihr erstens auf Werke zusammenfassenden Charakters hinsichtlich der Geschichte der römischen Redekunst (37,2). Auch spricht er von alten Rednern nicht nur als von Einzelpersonen, sondern erwähnt sie zusammengefaßt in Gruppen als *Lentuli et Metelli et Luculli et Curiones* (37,3); er schöpft seine Kenntnisse über diese Gruppen aus den erwähnten zusammenfassenden Werken. Zweitens greift er hier inhaltlich auf seine erste Rede und sprachlich sogar auf den allerersten Satz des *Dialogus* zurück; dadurch wird die Gesamtform des Dialogs zu einer „Ringkomposition in großem Maßstab“.²⁶

Wenn man diese doppelte Funktion der Abschlußrede betrachtet, Fortsetzung und Schlußpunkt in einem zu sein, finden die oben erwähnten Inkonssequenzen im Verhältnis der zwei letzten Reden, der Messallas und der des Maternus, eine natürliche Erklärung. Maternus setzt Messallas Rede insofern fort, als er einerseits dieselbe Frage nach den *causae* treffender beantwortet, andererseits aber eine Antwort gibt auf die von Messalla hintergründig offengelassene Frage, was unter den gegebenen Umständen zu tun sei. Maternus stellt fest, daß es keine Möglichkeit einer Renaissance der ciceronischen Klassik gibt, nur die Möglichkeit, wenn jemand in der Gegenwart schon Redner sein will oder muß, sich mit dem verbliebenen kleinen Spielraum zu genügen: „Jeder soll von den Vorteilen der eigenen Zeit Gebrauch machen und auf mißgünstige Herabsetzung anderer Epochen verzichten“ (41,5).

Die formale Gestaltung der Vergangenheitsbilder der einzelnen Redner in ihrem gegenseitigen Verhältnis ist kein Selbstzweck, sondern sagt auch inhaltlich etwas aus. Die zielbewußte Ausrichtung auf die Ansichten und auf die Person des Maternus als Schlußredner zum Beispiel verleiht diesem besonderes inhaltliches Gewicht. Die Konstituierung einer

²⁵ D. FLACH, *Tacitus in der Tradition der antiken Geschichtsschreibung*, Hypomnemata 39, Göttingen 1974, 199, 203. LIER (wie Anm. 2) 63.

²⁶ MAYER (wie Anm. 1) 215 zu 41,5.

Ringform einerseits durch den Rückgriff auf die eigene Schilderung des goldenen Zeitalters,²⁷ andererseits aber auf die Anfangsworte des Tacitus selbst durch *priora saecula*²⁸ deutet eine Parallelität zwischen Maternus und Tacitus an, die für die Richtigkeit der Auffassung sprechen könnte, Maternus sei das Sprachrohr des Tacitus selbst,²⁹ ja in gewisser Weise sogar ein Genosse seines Schicksals.³⁰ Weitere inhaltliche Konsequenzen der Gesamtstruktur der Vergangenheitsbilder zu entschlüsseln, ist eine Aufgabe, die hier nicht in Angriff genommen werden kann. Es seien nur noch zwei weitere Fragen beispielshalber genannt, zu denen die hier angewandte strukturelle Perspektive hinführt. Es ergibt sich erstens die Frage, ob das von Maternus in der letzten Rede überaus positiv gezeichnete Bild der Monarchie nicht nur eine Brücke zu der goldenen Vergangenheit in seiner ersten Rede herstellen soll, sondern vielleicht auch etwas zu tun hat mit der Metapher von *facies* und *imago* als Darstellung der klassischen Redekunst gegenüber der gegenwärtigen, eine Metapher in der vorhergehenden Rede Messallas (s. oben S. 177), die via Quintilian und Cicero letzten Endes platonisch bedingt sein dürfte.³¹ Die Reden Messallas und des Maternus hängen ja eng zusammen, wie die Beantwortung der durch Messalla offengelassenen grundlegenden Frage, was gegenwärtig zu tun sei, durch Maternus zeigt. Es könnte zweitens vielleicht auch ein weiterer Lichtstrahl ermöglicht werden auf das wohl größte Problem des *Dialogus*, auf den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch zwischen dem republikanisch gesonnenen Dichter Maternus des Anfangs und dem monarchisch eingestellten Ratgeber der zeitgenössischen Redner Maternus in der Abschlußrede. Für diese viel behandelte Aporie sind im Laufe der Zeiten eine Reihe von Lösungsvorschlägen gemacht worden, von denen mehrere, einander ergänzend, Teilelemente einer komplexen Wahrheit enthalten

²⁷ Vgl. 41,3 mit 12,2f. HEILMANN (wie Anm. 1) 399f.

²⁸ 41,5 : *prioribus saeculis*. Vgl. 1,1 : *priora saecula*. MAYER (wie Anm. 1) 215. Dieser Ausdruck kommt im ganzen Werk nur an diesen beiden Stellen vor.

²⁹ Dies schließt weder aus, daß auch andere Redner Einzelelemente der Ansichten des Tacitus nebenbei repräsentieren können, noch bedeutet es, daß Maternus die Meinung des Tacitus restlos äußert. Maternus bleibt aber für Tacitus "the mouthpiece for his own answer" (MAYER [wie Anm. 1] 34, 32); „the historical master-key (is) entrusted to him by Tacitus“ (BRINK 1989 [wie Anm. 2] 496, 498). S. noch K. BRIGMANN MH 27 (1970) 166, M. MORFORD ANRW II 33,5,3426, J. P. MURPHY ANRW II 33,3,2289 Anm. 14, DÖPP (wie Anm. 22) 225, LIER (wie Anm. 2) 53, CALBOLI (wie Anm. 19) 77f. Der aporetische Charakter des *Dialogus* besteht nicht darin, daß alle Redner gleichermaßen Recht haben, sondern darin, daß nicht alles gesagt wurde, was zu sagen war (42,1, KÖVES-ZULAUF [wie Anm. 2] 335f. = 40f.). Eine solche Stellvertretung für Tacitus sprechen Maternus ab: D. FLACH (wie Anm. 25) 206, CHAMPION (wie Anm. 7) 161, ALLISON (wie Anm. 1) 487.

³⁰ R. SYME Fondation Hardt, Entretiens 4 (1956) 195, CALBOLI (wie Anm. 19) 77 : „Daß sie (sc. die Redekunst) aufgegeben werden muß, ist die Ansicht von Maternus, indem er sich der Dichtung widmen will, und auch von Tacitus, indem er sich nach seiner rednerischen Tätigkeit der Geschichtsschreibung zuwandte“. Dem steht nicht entgegen, wenn Tacitus auch nach Abfassung des *Dialogus* gelegentlich noch als Redner aufgetreten wäre. (Zu FLACH [wie Anm. 25] 206f.).

³¹ Zum Anklang an Quintilian s. oben Anm. 19. Bei Cicero erscheint derselbe Gegensatz in der Formulierung *species-effigies*, wobei als Synonym für *effigies* auch *imago* stehen kann. Cicero leitet den Gedanken expressis verbis von Platon ab: Orator 8–9. W. WIMMEL, *Cicero auf platonischem Feld* 1974 = Collectanea, Wiesbaden 1987, 185ff., bes. 190f.

können.³² Unsere Analyse scheint jedenfalls diejenige Auffassung zu stärken, welche im Lob der Monarchie seitens des Maternus die Darstellung einer ernstgemeinten Utopie sieht,³³ unter Berücksichtigung des möglichen platonischen Anteils³⁴ an dieser Vorstellung wäre es vielleicht richtiger von der reinen Idee, vom Ideal der Monarchie zu sprechen.³⁵ Dadurch daß Maternus dieses Ideal neben das Lob der real existierenden Monarchie stellt, weist er unausgesprochen auf deren Unvollkommenheit hin, relativiert sein Lob,³⁶ ja macht seine Äußerung doppelbödig.³⁷

Wie dem auch sei, auch im Rahmen unserer Fragestellung erscheint Tacitus als ein hervorragender Baumeister der literarischen Form ebenso wie einer, der Inhalte tiefgründig in Worte faßt, die nicht aufhören, zu immer erneuten Versuchen der Deutung zu reizen. Zu der Deutung eines Werkes, von dem ein Kenner unlängst schreiben konnte, daß es „ein Werk von großer Faszination ist, eines der intelligentesten und scharfsinnigsten Werke, die vom Altertum auf uns gekommen sind“.³⁸

³² KÖVES-ZULAUF (wie Anm. 2) 330ff. = 35ff. Übersicht über die bisherigen Lösungsvorschläge s. MURPHY (wie Anm. 28) 2287f., LUCE (wie Anm. 2) 22–25, BARTSCH (wie Anm. 2) 111–115.

³³ FLACH (wie Anm. 25) 201, DÖPP (wie Anm. 2), Idem (wie Anm. 22) 223f., HEILMANN (wie Anm. 1) 398f.

³⁴ Das Gewicht platonischer Spuren im *Dialogus* wird in letzter Zeit in zunehmendem Maße erkannt. S. KÖVES-ZULAUF (wie Anm. 2) 328 (= 33)⁴⁹, 331f. = 36f., ALLISON (wie Anm. 1) 480, 482¹⁷, 483²⁰, 485f., 486f., RUTLEDGE (wie Anm. 7) 345f., 348–352, 355f.

³⁵ Anders DÖPP (wie Anm. 22) 224: „auch geht es ihm nicht etwa um die Antinomie von Idealität und Realität“.

³⁶ Vgl. 41,3 *civitas, in qua nemo peccaret* („eine Gesellschaft, in der niemand sündigen würde“) (Ideal) mit 41,4 *cum tam raro et tam parce peccetur* („da man so selten und spärlich sündigt“) (gelobte Realität).

³⁷ BARTSCH (wie Anm. 2) 98ff.

³⁸ BRINK 1993 (wie Anm. 2) 349.

ELISABETH KLECKER

**„ÜBER DIE GRENZEN VON MALEREI UND POESIE“ –
LESSING UND JACOBUS SADOLETUS,
*DE LAOCOONTIS STATUA***

Als der Römer Felice de Fredis am 14. 1. 1506 bei Arbeiten in seinem Weinberg eine Marmorgruppe – einen Mann und zwei Kinder von riesigen Schlangen aneinander gefesselt – entdeckte, erregten nicht nur Qualität und guter Erhaltungszustand der Skulptur die Aufmerksamkeit der kunstinteressierten Römer, sondern auch das dargestellte Sujet, das sich mithilfe von Vergils *Aeneis* (2,199–233) unschwer als Laokoon bestimmen ließ. Ja mehr noch, die Skulptur selbst ließ sich identifizieren – als die Laokoongruppe der rhodischen Bildhauer Hagesander, Polydoros und Athenodoros, die der Ältere Plinius als *opus omnis et picturae et statuariae artis praeferendum* gelobt hatte (nat. 36,37): Man hatte gleichsam etwas seit langem Bekanntes, Wohlvertrautes wiedergefunden!¹ Es ist wohl nicht zuletzt dieser Umstand, der den *Laokoon* zum meist rezipierten und meist diskutierten antiken Kunstwerk werden ließ: Das Verhältnis zu Vergil beschäftigt die wissenschaftliche Forschung bis heute,² die Vergleichsmöglichkeit prägte aber schon die kunsttheoretische Diskussion, die sich im 18. Jh. an der Statue entzündete und zu Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Berlin 1766) führte.

An der Laokoongruppe läßt sich also geradezu beispielhaft illustrieren, wie der Zugang zu einem Neufund vom Bildungshorizont, d.h. von literarischem Quellen- und Vergleichsmaterial, eröffnet wird. Dies gilt nicht nur für die Wiederentdeckung selbst, sondern auch für die weitere Rezeptionsgeschichte: Ein entscheidendes Bindeglied zwischen Bildwerk und gelehrter Diskussion stellte ein neulateinischer Text dar: das Gedicht *De Laocoontis statua* des Jacobus Sadoletus (1477–1547).³ Der heute vor allem Kirchenhistorikern als Korrespondenzpartner päpstlicher Legaten im Deutschland des Reformationzeitalters

¹ Zur Entdeckung: C.C. VAN ESSEN, *La decouverte du Laocoon*, Amsterdam 1955 (Mededelingen / koninkl. Nederl. Akad. Wet., afd. letterkunde, N.R. 18 Nr. 12); G. DALTRÖP, *Die Laokoongruppe im Vatikan: ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Konstanz 1986² (Xenia 5). Zum Problem der Identifizierung mit dem von Plinius genannten Laokoon: z. B. G. HAFNER, *Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten*, Mainz 1992 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz / Abh. der geistes- und sozialwiss. Klasse 1992, Nr. 5).

² Z. B. G. MAURACH, *Der vergilische und der vatikanische Laokoon*, Gymnasium 99 (1992) 227–247.

³ Zur Biographie: R. M. DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto (1477–1547). Humanist and Reformer*, Cambridge/Mass. 1959; Erich WENNECKER, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* 8 (1994) 1164–1169 <http://www.kirchenlexikon.de/bbkl/s/s1/sadoletto_j.shtml>.

bekannte Autor hatte als einer der besten Latinisten seiner Zeit in Rom Karriere gemacht, wobei sich sein Ruhm vor allem auf zwei poetische Jugendwerke, ein Epyllion über Marcus Curtius zur Verherrlichung römischer *virtus*⁴ und eben seinen *Laocoon*, gründete.

Aus Erwähnungen in der Korrespondenz des Autors ergibt sich, daß das Gedicht schon in den ersten Monaten nach dem Fund entstanden sein muß.⁵ Es liegt also durchaus nahe, es als Wiedergabe des noch frischen ersten Eindrucks zu sehen. Unter dieser Prämisse wurde der Text in der Folgezeit gelesen: Die Rezeption der Laokoongruppe beruhte ja nur selten auf Autopsie, in der Regel wurde ihre Kenntnis durch ungenaue graphische Reproduktionen – die zumeist auch die späteren Ergänzungen wiedergeben – vermittelt. So ist es verständlich, daß Sadoletto gerne gleichsam als Augenzeuge herangezogen wurde; Lessing bietet deshalb in einer Anmerkung sogar den vollständigen Text des Gedichts.⁶

Anm. 42 ... das Gedichte des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

Das Gedicht soll also die notwendige Illustration vertreten, damit aber schiebt sich bereits eine Interpretation zwischen Statue und Betrachter, der nun mit den Augen Sadoletos sehen muß. Ebensowenig wie der Statue kann man bei dieser Vorgangsweise dem Gedicht gerecht werden, denn jede andere Intention als die einer Beschreibung wird ja von vorneherein ausgeklammert.⁷ Im folgenden soll daher einerseits der Einfluß von Sadoletos *De Laocoontis statua* auf die Interpretation der Laokoongruppe aufgezeigt werden, andererseits wird versucht, das Gedicht als eigenständige Aussage über die „Grenzen von Malerei und Dichtkunst“ zu interpretieren.⁸

Ecce alto terrae e cumulo ingentisque ruinae

⁴ Ursula RADASZTICS, *Marcus Curtius – ein Beispiel römischer virtus in der Renaissance*, Diplomarbeit Wien 1991.

⁵ M. WINNER, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, Jb. der Berliner Museen 16 (1974) 83–121, zitiert 104, Anm. 60 einen Brief des Cesare Trivulzio vom 1. Juli 1506; dieser nimmt die 'Ersatzfunktion' des Gedichts bereits vorweg: „quegli que leggeranno i versi del Sadoletto non avranno gran fatto da desiderare di vedere le statue stesse“.

⁶ Die am leichtesten zugängliche Ausgabe ist: Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer*, Stuttgart 1990 (Reclam Universal-Bibliothek 271).

⁷ Dies ist umso bemerkenswerter, als Lessing Anm. 36 für die *Troiae Halosis* Petrons die Bildbeschreibung als Fiktion erkennt und auf die Vergilimitation verweist. Für Vergil betont er die Einbettung der Laokoongeschichte in die Erzählungen des Aeneas vor Dido.

⁸ Der Text folgt G. MAURACH, *Sadoletos 'Laokoon' Text, Übersetzung, Kommentar*, WJA 18 (1992) 245–265.; der fehlende v. 40 wurde nach: *Elegantissima poemata duo Iacobi Sadoleti*, Leipzig: Valentinus Papa 1549 ergänzt. Nicht zugänglich waren mir: M. PIGEAUD, *La découverte du Laocoon et le poème des Jacques Sadolet*, *Helmantica. Revista de filologia clasica y hebrea*, Universidad Pontificia de Salamanca 46 *Thesauramata Philologica Iosepho Orozio oblata* III 1995, 463–483; R. D'ALFONSO, *Il ritrovamento de Laocoonte Vaticano e due umanisti di quel tempo*, Gubbio 1929, VII, 12–16 zitiert bei WINNER (o. Anm. 5) Anm. 60.

- visceribus iterum reducem longinqua retextit
 Laocoonta dies. Aulis regalibus olim
 qui stetit atque tuos ornabat, Tite, penates,
 5 divinae simulacrum artis (nec docta vetustas
 nobilius spectabat opus), nunc celsa revisit
 exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
 Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
 et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
 10 terribili aspectu tortusque irasque draconum
 vulneraque et veros saxo moriente dolores?
 Horret adhuc animus mutaque ab imagine pulsat
 pectora non parvo pietas commixta tremori.
 Prolixum bini spiris glomerantur in agmen
 15 ardentes colubri et sinuosis orbibus errant
 ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
 Vix oculi sufferre valent crudele tuendo
 exitium casusque feros. Micat alter et ipsum
 Laocoonta petit totumque infraque supraque
 20 implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
 Convexum refugit corpus torquentia sese
 membra latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
 Ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo
 dat gemitum ingentem crudosque evellere dentes
 25 adnixus laevam impatiens ad terga chelydri
 obiicit, intendunt nervi collectaque ab omni
 corpore vis – frustra – summis conatibus instat:
 Ferre nequit rabiem et de vulnere marmor anhelum est.
 At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
 30 lubricus intortoque ligat genua infima nodo,
 absistunt surae spirisque prementibus arcum
 crus tumet obsaepto turgent vitalia pulsu
 liventeisque atro distendunt sanguine venas.
 Nec minus in natos eadem vis effera saevit
 35 implexuque angit rapido miserandaque membra
 dilacerat iamque alterius depasta cruentum
 pectus in obliquos linquentem corpora casus
 extremo in fletu et genitorem voce cientem
 circumiectu orbis validoque volumine fulcit.
 40 Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
 dum parat adducta caudam divellere planta,
 horret ad aspectum miseri patris, haeret in illo
 et iamiam instanteis fletus lacrymasque cadentis
 anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
 45 qui tantum statuistis opus iam laude nitentis,

- artifices magni (quamquam et melioribus actis
quaeritur aeternum nomen multoque licebat
clarius ingenium venturae prodere famae;
attamen ad laudem quaecunque oblata facultas,*
50 *egregium hanc rapere et summa ad fastigia niti),
vos rigidum lapidem vivis animare figuris
eximii et veros spiranti in marmore sensus
inserere (adspicimus motumque iramque doloremque
et paene audimus gemitus), vos extulit olim*
55 *sacra Rhodos. Vestrae iacuerunt artis honores
tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt celebratque frequens operisque vetusti
gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
ingenio aut quovis extendere fata labore*
60 *quam luxus et opes et inanem intendere fastum.*

Siehe – aus hohem Erdenhügel und dem Innersten einer gewaltigen Ruine enthüllte und brachte nach langer Zeit das Tageslicht Laokoon zurück. Im Kaiserpalast stand er einst und schmückte dein Haus, Titus, ein Bildnis von göttlicher Kunst. Nicht einmal das doch so kunstverständige Altertum schaute ein edleres Werk. Und nun kommt es zurück, entrissen dem Dunkel, die hoch aufragenden Mauern des wiedererstandenen Rom zu schauen.

Was soll als erstes, was als letztes ich beschreiben? Den unglückseligen Vater und die beiden Söhne? Oder die zu Schlingen gewundenen Schlangen, ein gräßlicher Anblick? Drehungen und Wut der Drachen, Wunden und wahrhaftige Schmerzen, obschon da doch nur ein Stein stirbt? Es schaudert noch immer das Herz und von dem stummen Bilde her erschüttert Mitleid gemischt mit nicht geringerem Zittern die Brust.

In einem weiten Strang verknäueln sich die beiden mit ihren Windungen, die flammenden Nattern, schweifen mit gekrümmten Ringen hin und her und binden die drei Körper mit vielfacher Fessel.

Kaum vermag das Auge betrachtend dies Ende, dies grausame Geschehen zu schauen: Es schnellte die eine heran und greift die Hauptgestalt an, Laokoon, umfesselt ihn ganz, unten und oben, und schlägt zuletzt mit wütendem Bisse die Weiche. Der Körper weicht gewölbt zurück; man sieht, wie die Gliedmaßen sich drehen und der Leib sich rückwärts biegt, fort von der Wunde. Vom scharfen Schmerz und der bitteren Zerfleischung gepeinigt, stöhnt er tief auf und versucht, die mitleidlosen Zähne herauszureißen, seine Linke streckt er ohnmächtig gegen den Leib der Schlange, es spannen sich die Muskeln, alle Kraft aus dem ganzen Körper sammelt sich und müht sich – umsonst – in äußerster Anstrengung: Nicht vermag er das Wüten auszuhalten und von der Wunde keucht der Marmor.

Doch eine Schlange in vielfacher Windung gleitend kommt nun von unten hervor, geschmeidig, und mit verschlungenen Knoten bindet sie unten die Knie. Es weichen die Waden, doch vom Druck der Ringe gepreßt schwillt das Bein, es treten hervor, weil der Durchfluß versperrt ist, die lebenserhaltenden Wege und dehnen mit schwarzem Blute die blauanlaufenden Adern.

Nicht minder wütet gegen die Söhne dieselbe wilde Gewalt und würgt sie mit mörderischer Umschlingung, zerfleischt die bemitleidenswerten Glieder. Schon frißt sie sich in die blutige Brust des einen, und wie er da den Körper schräg zurücksinken läßt und mit einem letzten Weinen den Vater ruft, stützt sie ihn, sich im Kreis um ihn herumlegend. Der andere dagegen ist noch von keinem Bisse am Körper verletzt, und während er den Fuß anzieht und so den Schwanz der Schlange abzustreifen sucht, schaudert er beim Anblick des elenden Vaters, hängt an ihm und das schon heraufdrängende Schluchzen und den Strom der Tränen hält noch Furcht schwankend im Zweifel zurück.

So erstrahlt ihr, die ihr ein solches Werk geschaffen habt, nun in dauerndem Ruhm als große Künstler. – Indes durch bessere Taten wird ein ewiger Name erworben und strahlender wäre es möglich gewesen, Begabung dem Ruhme zu überantworten; doch jedwede Gelegenheit, die sich zum Ruhme bietet, ist es herrlich zu ergreifen und zum Gipfel zu streben. – Ihr also, herausragend, harten Stein zu lebensechter Gestalt zu beseelen und wahrhaftiges Empfinden in atmenden Marmor zu pflanzen (wir schauen ja die Bewegung, die Wut, den Schmerz und fast hören wir das Stöhnen), euch brachte hervor einst das heilige Rhodos. Die eurer Kunst gebührende Ehre lag jedoch seit unermesslicher Zeit darnieder – nun wieder in freundlichem Licht kann Rom sie zahlreich feiern und dem alten Werk wird frischer Beifall zuteil. Wieviel schöner ist es doch, durch den Geist oder sonstige Leistung die schicksalbemessene Zeit auszudehnen als nach Luxus, Reichtum und eitlen Prunk zu streben.

Das Gedicht erweckt zunächst – schon durch die Disposition – den Eindruck einer genauen Beschreibung: Der Vater steht als Hauptfigur im Zentrum. Auch die den Hauptteil einleitende Frage (v. 8 *Quid primum summumve loquar?*) setzt ein Signal, daß eine Ekphrasis folgt: Sadoletto zitiert das erste ekphrastische Gedicht der in der Renaissance beliebten *Silvae* des Statius (silv. 1,3,34 *quid primum mediumve canam quo fine quiescam*).

An einzelnen Punkten geht die poetische Schilderung jedoch über das mit den Augen Erfassbare hinaus – gezwungenermaßen, da ihr das traditionelle Konzept des realistischen Kunstwerks zugrundeliegt, wie es in den ekphrastischen Epigrammen der griechischen Anthologie in immer neuen Variationen durchgespielt wird. Für Laokoon läßt es sich ins Paradoxe steigern, da sich die Lebensnähe gerade am Sterben zeigt (v. 11 *saxo moriente*).

Derartige Überschüsse sind zunächst die Epitheta, die das Anlaufen der Blutgefäße unter dem Druck des Schlangenneibes wiedergeben (v. 33 *liventeis, atro*). Auch wenn eine neuere Untersuchung nachzuweisen sucht, daß in der Renaissance noch Reste der originalen Bemalung zu erkennen waren, brauchte Sadoletto hier wohl keine Hilfe.⁹ Ein zweiter Punkt ist die Art des Schlangenangriffs: Betrachtet man die Statue, so ist der vorherrschende Eindruck der eines Umklammers und Ringens, während Sadoletto Formulierungen des Aufreißen blutiger Wunden nahelegt (v. 23 *laniatu*; v. 36 *dilacerat ... depasta ... cruentum / pectus*). Ob er wirklich eine zubeißende Schlange gesehen hat (v. 24), ist am heutigen Erhaltungszustand nicht zu überprüfen – der Kopf der Schlange an Laokoons Seite ist eine

⁹ François QUEYREL, *Les couleurs du Laocoon*, in: E. Decultot, J. Le Rider & F. Queyrel (edd.), *Laocoon, histoire et réception*, Paris 2003 (Revue germanique internationale 19), 57–70.

Ergänzung, die von der in den Jahren 1958–60 durchgeführten Entrestaurierung ausgenommen blieb.¹⁰

Vor allem aber gehören die Lautäußerungen, die Sadoletto an den Figuren zu erkennen vermeint, zum nicht Sicht- bzw. Überprüfbar: Daß der Sohn zur Rechten Laokoons im Tod nach dem Vater ruft (v. 38) ist ebensowenig wie das noch unterdrückte Weinen des anderen am Stein zu erkennen. Dies gilt auch für v. 24 *dat gemitum ingentem*: Die Mundöffnung muß ja keineswegs zwingend eine Lautäußerung bedeuten – die moderne Archäologie denkt u.a. an ein Ein- oder Ausatmen. Eben dieser *gemitus*, den der Dichter dem marmornen Laokoon zuschreibt, wurde jedoch zum Kernpunkt des Vergleichs zwischen der Statue und Vergils Erzählung, und damit zum Auslöser für die Abgrenzung von bildender Kunst und Dichtung. Winckelmann hatte in seiner Schrift *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) die Aufmerksamkeit auf dieses Detail gelenkt und dem schrecklichen Geschrei des vergilischen Laokoon (Aen. 2,221 *clamores simul horrendos ad sidera tollit*) den Seufzer des vatikanischen als einen für griechische Kunst charakteristischen „Ausdruck einer bei allen Leidenschaften großen und gesetzten Seele“ entgegengestellt.

Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadoletto beschreibt. ... sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können (zitiert von Lessing, Laokoon cap. 1)

Lessing übernimmt die Beobachtung, bietet jedoch anstelle der ethischen eine ästhetische Erklärung: Der Unterschied sei bedingt durch die Eigengesetzlichkeit der bildenden Kunst, die auf die Darstellung von Schönheit festgelegt sei:

er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt (cap. 2).

Gerade am Seufzen Laokoons entwickelt Lessing schließlich die These des „fruchtbaren Augenblicks“:

Dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden. ... wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören, wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen ... Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot (cap. 3).

In der Tat ist die Beobachtung, daß es sich bei der Laokoongruppe um eine Momentaufnahme aus dem schrecklichen Geschehen handelt, bereits bei Sadoletto gemacht: Laokoon wird mitten im Kampf gezeigt, dessen Ausgang jedoch bereits vorauszusehen ist (v. 27 *frustra*); der Sohn zu seiner Rechten liegt bereits im Sterben (v. 36 *iamque*), während

¹⁰ Zu den Entrestaurierungen B. PREIB, *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe: Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts*, Weimar 1995², 89 Anm. 73.

der andere noch nicht gebissen wurde (v. 40 *adhuc*) und noch Hoffnung besteht (v. 44 *anceps in dubio*). Indem bei den einzelnen Personen das unterschiedliche Stadium herausgearbeitet wird, mag man geradezu eine weitere Position in der späteren Laokoondiskussion vorweggenommen sehen: Goethe hat in seinem Propyläenaufsatz *Über Laokoon* Lessings Ansatz in ebendiese Richtung weiterentwickelt.¹¹

... so gibt es nur Einen Moment des höchsten Interesses: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn (113).

So würden beim Betrachter die unterschiedlichen Affekte Schrecken, Furcht und Hoffnung erweckt. Gewiß ist das eine Beobachtung, die man tatsächlich an der Statue machen kann – aber es hat sie eben poetisch schon Sadoletto dargestellt,¹² der auch bereits die von Goethe bewunderte innere Geschlossenheit der Gruppe zum Ausdruck bringt: Nach Laokoon fällt der Blick auf die Söhne, deren (interpretierend erschlossene) Reaktion wieder zum Vater zurückführt. Auch Goethe hat das Gedicht (das er wenn nicht aus anderer Quelle, so aus Lessings Anmerkung kennen mußte) wohl aufmerksam gelesen, auch wenn er es nicht zitiert.

Wenn Goethes Sicht der Skulptur also von Sadoletto gelenkt worden sein kann, so waren Winckelmann und Lessing ja noch einen Schritt weiter gegangen: Indem sie die Erzählung des Aeneas bei Vergil und die Beschreibung der Statue durch Sadoletto nebeneinanderstellten, verglichen sie nicht Dichtung und Statue, sondern zwei poetische Texte, letztlich zwei Kunstwerke im selben Medium.¹³ Gegen diese Vorgangsweise ist ein prinzipieller Einwand zu erheben: Sadoletto hatte nicht nur das neuentdeckte Kunstwerk vor Augen, sondern den altbekannten Vergiltext im Ohr. Es überrascht, daß ein Vergleich der beiden Texte noch nicht durchgeführt wurde.

Nach der einleitenden Frage wählt Sadoletto bewußt eine andere Disposition als Vergil: Zuerst wird der Vater als Hauptgestalt der Gruppe beschrieben, dann die beiden Söhne, während Vergil in einer Klimax von den Kindern zum Vater führt, der ihnen mit der Waffe zuhelfen kommen will. Deutlich unter dem Einfluß Vergils zeigt sich Sadoletto aber in der Beschreibung der Schlangen und ihrer Windungen: Sowohl v. 9 *sinuatos flexibus angues* als auch v. 15 *sinuosos orbibus* sind inspiriert von Aen. 2,204 *immensis orbibus angues* – womit Vergil (wie mit *sinuare* 2,208) noch die Bewegung der auf dem Meer herannahenden Schlangen bezeichnet, Sadoletto aber das Umschlingen der Körper. Auch *lapsus* für die Fortbewegung der Schlangen erscheint bei Sadoletto v. 29 und Aen. 2,225 in anderem Kon-

¹¹ *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 47, Weimar 1896, 97–117. Vgl. Chr. LENZ, *Goethes Kunstbeschreibung – erläutert an dem Aufsatz 'Über Laokoon'*, in: G. Boehm–H. Pfotenhauer (Hrsgg.), *Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst*, München 1995, 341–351.

¹² Mit dem Unterschied, daß Sadoletto den Sohn zur Rechten des Vaters bereits sterbend sieht, Goethe ihn nur immobilisiert sein läßt.

¹³ Zu diesem grundsätzlichen Problem ekphrastischer Dichtung: J. A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.

text, ebenso das ungewöhnliche *agmen* v. 14 – Aen. 2,212. Dagegen war für den Versuch des einen Sohnes, sich aus der Umschlingung zu lösen, die Bewegung des Vaters bei Vergil vorbildlich: v. 40 *parat... divellere* – Aen. 2,220 *tendit divellere nodos*. Offenkundig ist der Vergilanklang in v. 19 *Laocoonta petit*: Sadoletto zitiert Aen. 2,213 *Laocoonta petunt*, meint jedoch nun den direkten Angriff zum Biß. Das Fesseln selbst ist in v. 20 *implicat et rabido tandem ferit ilia morsu* ebenfalls mit einem vergilischen Versanfang ausgedrückt, allerdings schildert Vergil mit diesen Worten den Angriff auf die Söhne: Aen. 2,215 *implicat et miseros morsu depascitur artus*. Das Verbum *depasci* wird von Sadoletto für den Sohn zur Rechten verwendet 36 *depasta cruentum / pectus*. Und damit hat er im Interesse des Vergilanklangs von der Statue doch eine Nuance mehr ausgesagt, als man sehen kann: Die Schlange beißt zu, aber es zeigt sich keine offene blutende Wunde, ein *dilacerare* oder *laniatus* ist nicht dargestellt – dies gibt nur Vergil mit seiner Schilderung vor. Aber auch schon bei der einleitenden Beschreibung 15 *ardentes colubri* stand Sadoletto unter dem Eindruck der vergilischen Schlangen: Aen. 2,210 *ardentisque oculos*.

Abgesehen von diesen Anklängen läßt sich der Blickpunkt des Betrachters mit dem des Erzählers vergleichen: Sadoletto bzw. das Ich des Gedichts befindet sich nicht nur – durch die Lebensnähe der Statue – quasi in der Situation der Trojaner, sondern noch mehr in der des Aeneas, der die Vorgänge vor Dido schildert. Mit v. 12 *horret adhuc animus* übernimmt er dessen Reaktion Aen. 2,204 *horresco referens*. Und es ist wohl nicht zufällig *pietas commixta tremori* (vgl. Aen. 2,199 *tremendum*; 228 *tremefacta ... per pectora*), die den Betrachter erfüllt.¹⁴

Doch schon der Beginn des Gedichts mit *ecce* stellt einen spielerisch überraschenden Anklang an Vergil dar: Bei Vergil lenkt es den Blick auf das Herannahen der Schlangen von Tenedos – bereits Petron hatte dieses *ecce* in seiner Version, in der von einem Gemälde ausgehenden *Troiae Halosis* Eumolps, zitiert (Sat. 89,29). Bei Sadoletto bezeichnet es das Auftauchen der Statue aus langer Verborgenheit.

Man darf daher vielleicht noch einen Schritt weitergehen und den Einfluß Vergils auch in jenem kritischen Punkt der Beschreibung sehen, der im Zentrum von Winckelmanns und Lessings Interpretation steht, nämlich dem *gemitus*. An Laokoon überhaupt eine Äußerung erkennen zu wollen, ist vor allem vor dem Hintergrund der vergilischen Schilderung verständlich. Laokoon hört man, wenn man wie Sadoletto bei Vergil von seinem Geschrei und dem einprägsamen Vergleich mit dem Brüllen des Opferstiers (Aen. 2,223–224) gelesen hat. So hat später Schopenauer betont, daß die Frage nach dem Schrei des Laokoon strenggenommen nur im Stadium des Vergleichs von Bildenden Künsten und Poesie möglich gewesen sei und ein Pseudoproblem darstelle.¹⁵

Dabei verdient der von Sadoletto gewählte Ausdruck nähere Betrachtung: Gewiß soll

¹⁴ Der Kontext erfordert, daß es sich um das beim Betrachter erweckte Gefühl handelt; MAURACHS Übersetzung (o. Anm. 8) „ob solcher gegenseitiger Liebe“ (vgl. 255) steht wohl unter dem Einfluß von Petrons Schilderung (Sat. 89,46 *transtulit pietas vices / morsque ipsa miseros mutuo perdit metu*).

¹⁵ H. ALTHAUS, *Laokoon, Stoff und Form*, Bern–München 1968, 100.

dat gemitum ingentem gegenüber den vergilischen Ausdrücken *clamores ... horrendos* und *mugitus* nuancieren; aber man muß auch sehen, daß wieder eine vergilische Wendung zum Einsatz kommt, die nicht nur für das Seufzen des Aeneas (Aen. 1,485 beim Anblick der Kämpfe um Troja am Junotempel von Karthago) verwendet wird, sondern auch für die gewiß nicht allzu verhaltene Totenklage um Pallas (Aen. 11,37) und sogar für Naturgewalten (Aen. 3,555 für das Meer bei der Charybdis). Überhaupt scheint die Lautstärke von *gemitus* nach oben zum Brüllen offen: Aen. 7,15 *gemitus iraeque leonum*. Sadoletto wird der Statue gerecht, ohne Vergil direkt widersprechen zu müssen.

Es ist also zwar nicht daran zu zweifeln, daß Sadoletto die Statue vor Augen hatte und beschreiben wollte, nicht weniger lag ihm jedoch daran, Vergils Schilderung trotz ihrer Unterschiede einzubeziehen. Die intensive Verwendung vergilischer Diktion sowie die Übernahme der vergilischen Vorstellung eines Schlangenangriffs, der blutige Wunden reißt, läßt sich nicht mehr als unbewußtes Einfließen eines vertrauten Textes erklären: Es handelt sich vielmehr um ein bewußtes Evozieren der berühmtesten literarischen Gestaltung des Sujets, das der speziellen Aussage des neuen Gedichts dient.

Angesichts der intensiven Vergilbezüge stellt sich also die prinzipielle Frage nach der Intention des Dichters, d.h. ob Sadoletto wirklich nur eine (sprachlich virtuose) Ekphrasis des wiedergefundenen Kunstwerks bieten wollte. Dabei ist der Rahmen besonders zu beachten: Die Einleitungsverse betonen die lange Vergessenheit der Statue, die nun dem Dunkel entrissen an der Renaissance Roms teilhat. Der Schlußteil greift mit v. 55/56 *iacuerunt ... tempore ab immenso; rursum* den Renaissancegedanken auf, bietet aber auch ein neues Element: den Lobpreis der Bildhauer. In diesen mischt sich jedoch mit der einschränkenden Parenthese v. 46–50 *Quamquam – famae* ein Mißton, der nachdenklich machen muß: Welch seltsam reserviertes Lob angesichts des Sensationsfundes des besten antiken Bildwerks! Letztlich wird den Künstlern doch vorgehalten, daß sie anders – *melioribus actis* bzw. *multo clarius* – besser für ihr Nachleben hätten sorgen können, der *perennis fama* wird die Möglichkeit eines *aeternum nomen* gegenübergestellt! Die Bildhauerei ist also subsumiert unter *quaecunq̃ oblata facultas*, was im vorletzten Vers v. 59 *quovis labore* aufgegriffen wird.

Und bedenkt man es genau, so ist das Schicksal der Laokoonstatue, wie es am Anfang des Gedichts geschildert wurde, in der Tat nicht das ideale Beispiel für das Nachleben durch bildende Kunst – sondern eher dafür, wie sehr dieses dem Zufall ausgesetzt ist, da nicht einmal das berühmteste Werk antiker Bildhauerei dem Schicksal zeitweiliger Vergessenheit entgehen konnte. Nur weil das Werk jetzt wiedergefunden wurde, wird den rhodischen Künstlern die gebührende Ehre zuteil. Ein Mißton bleibt auch im Schluß – repräsentieren Bildwerke nicht gerade *luxus* und *opes*? Die moralische Reserve trifft hier freilich eher den Sammler als den Künstler.

Worin besteht nun der in v. 46–50 angedeutete bessere Weg? Zunächst zu bedenken, daß auch das Lob der Künstler in einer vergilischen Formulierung vorgebracht wird: In v. 51/52 *lapidem vivis animare figuris – veros spiranti in marmore sensus* ist der geläufige Topos mit einem deutlichen Anklang an eine berühmte Vergilstelle formuliert: Aen. 6,847f. *excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem) vivos ducent de marmore vultus*. Die

Künstler – in denen Sadoletto ja die bei Plinius genannten Rhodier sah – realisieren also als Griechen, was den Griechen nach Vergil eignet: lebensechte Bildwerke zu schaffen. Wie es aber bei Vergil eine höhere Aufgabe gibt, so hat unmittelbar zuvor eben auch Sadoletto diese Möglichkeit angedeutet. Im Hintergrund der Schlußpassage steht darüberhinaus das Catilina-Proömium Sallusts:

Cat. 1,3–4: *Quo mihi rectius videtur ingeni quam virium opibus gloriam quaerere et quoniam vita ipsa qua fruimur brevis est, memoriam nostri quam maxume efficere; nam divitiarum et formae gloria fluxa atque fragilis est, virtus clara aeternaque habetur.*

In *melioribus actis* ist also die Bewährung von *virtus* zu sehen, die einen ewigen Namen sichert. Man wird freilich weder in der politischen Sendung Roms noch in *virtus* allgemein einen Weg zum Ruhm sehen, den man den Künstlern weisen könnte, – eher in literarischer Tätigkeit, die bei Sallust als Alternative zum politischen Handeln erscheint. Die Vergilzitate Sadoletos sind somit als Verweis auf das Epos Vergils zu lesen – der das beste Beispiel für dieses *clarius* geliefert hat: Wie unterschiedlich verlief doch das Nachleben der bildhauerischen und der dichterischen Gestaltung desselben Mythos! Mußte die Statue wiederentdeckt werden, so war Vergils Laokoon und mit ihm der Ruhm des Dichters nie in Vergessenheit geraten. Wenn Sadoletto also an den steinernen Laokoon mit dem literarischen herangeht, so demonstriert er implizit – intertextuell könnte man mit einem Terminus der modernen Literaturwissenschaft sagen – den Vorrang der Dichtkunst. An dem herausragenden Werk antiker Bildhauerei bewahrheitet sich gleichsam exemplarisch der geläufige Topos, daß Dichtung besser verewigt als bildende Kunst.

Das Gedicht des Sadoletto, das über Winckelmann und Lessing die Sicht auf die Laokoongruppe und auf klassische Kunst überhaupt entscheidend mitgeprägt hat, sucht über das beschriebene Werk, über die statuarische Vorlage hinaus den Rückbezug auf ein literarisches Vorbild. Es bietet eine Grenzziehung der beiden Künste, allerdings nicht nach deren Darstellungsmitteln, sondern wertend in Hinblick auf ihr Potenzial, Nachleben zu sichern. Zugleich richtet es sich an mögliche Kunstmäzene: Wie künstlerisches Talent sich am besten in dichterischer Betätigung verewige, so solle Reichtum nicht an den Erwerb vergänglicher Statuen verschwendet, sondern in den eigenen Ruhm, d.h. in die Förderung von Dichtern, investiert werden.

ROBERT WALLISCH

KLASSIZISMUS UND EXOTIK – DAS LATEINISCHE BRASILIEN-EPOS DES JOSÉ ANCHIETA

Wenn wir als Europäer von Klassizismus sprechen – gleich ob wir uns auf eine bestimmte Epoche oder auf einen Stil in Kunst und Literatur beziehen – meinen wir meist die normierte Anwendung oder das normierte Auftreten klassischer Formen in einem nicht-klassischen Umfeld. Die Wahrnehmung bzw. das Verständnis von Klassizismus wird also durch die Kenntnis zweier gegensätzlicher und doch aufeinander bezogener Wirklichkeiten bestimmt: einer zeitlich oder räumlich entrückten Klassik einerseits – und andererseits einer davon verschiedenen modernen Mitwelt, in welcher der schaffende Künstler oder Dichter wirkt.

Die erste dieser beiden Wirklichkeiten ist zumeist durch jenes Phänomen festgelegt, das wir gemeinhin Bildung nennen. Wir Europäer verstehen unter „klassisch“ üblicherweise die von der Geschichte für gut befundenen Kulturprodukte der mediterranen Antike. Freilich ließe und läßt sich der Begriff aber auf jede Hochkultur übertragen.

Die zweite Wirklichkeit, die jeder kennen muß, um Klassizismus schaffen oder auch nur wahrnehmen zu können, ist schwieriger zu greifen, da sie sozusagen in Bewegung und jedenfalls nicht kanonisiert ist: das nicht-klassische Umfeld nämlich, das von den Zeitgenossen der Klassizisten immer als modern erlebt wird.

Auch die Interpretation klassizistischer Kunst und Literatur setzt also nicht nur die Kenntnis der kanonisierten Klassik voraus, sondern muß sich auch der komplexen, synchron modernen Umwelt der Klassizisten stellen. Wir Europäer haben einige Übung darin: Wir sind „griechische“ Tempel des 19. Jahrhunderts, die allerlei moderne Funktionen erfüllen, mehr als gewöhnt. Derlei klassische Versatzstücke verstehen wir fast intuitiv als eine Art architektonische Metapher. Was dabei vor allem zu uns spricht ist jedoch nicht das klassische Element selbst, das zwar meist aus dem Bildungskanon bekannt ist, aber dessen innere Bedeutung die wenigsten kennen. Was zu uns unmittelbar spricht, ist vielmehr die Platzierung des Klassischen in unserer Welt (oder zumindest einer Welt, die uns bedeutend näher und verständlicher ist, als die der eigentlichen Klassik). Wir deuten und verstehen Klassizismus also üblicherweise aus einem relativ vertrauten Kontext heraus. Wir erleben ein formal bekanntes, aber wenig verstandenes Element der klassischen Antike als metaphorisches Signal in einem vertrauten, vielleicht sogar alltäglichen Umfeld.

Eine kulturgeschichtlich bedeutsame Varianz des Klassizismus-Konzepts bringen Kunst und Literatur der frühen Neuzeit – und zwar dort, wo sie sich mit neu entdeckten, exotischen Welten auseinandersetzen müssen. Hier trifft antike Form nicht auf die vertraute Realität einer verständlichen Gegenwart, sondern auf eine ihrerseits nur oberflächlich be-

griffene Fremde. In dieser Antithese wird die klassische Form – sonst oft nicht viel mehr als ein dekoratives Versatzstück innerhalb einer kohärenten Mitwelt – ihrerseits zum relativ Vertrauten, zum Identifikationsobjekt, das dem zur Exotik verfälschten Fremden gegenübergestellt wird. Findet Klassizismus in einem solchen exotischen Kontext statt, so bewirkt dies, daß die klassische Form – wiewohl ihr eigentliches Wesen vergessen bleibt – zum symbolischen Vertreter der eigenen Kulturidentität hochstilisiert wird, die nun einer fremden, bestaunten, doch ebenfalls unverstandenen Kultur gegenübersteht.

Diese semantisch unglückliche Juxtaposition von Klassizismus und Exotik, die – nach Europa reimportiert – auch als Geburtsstunde der Wunderkammer und damit des Musealen angesprochen werden kann, wird besonders auffällig in der Iberischen Neulateinischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. In ihrem Bemühen, des Fremden habhaft zu werden, fügen Iberische Humanisten die neu entdeckten Exotica gerne in einen besonders klassisch anmutenden Rahmen. Das Konzept des Klassizismus wird dabei gewissermaßen als Katalysator benutzt, um Fremdes zu assimilieren oder es zumindest der eigenen Gedankenwelt einzuverleiben. Man könnte beinahe von einem Akt literarischer Kolonialisierung sprechen. Wie problematisch dies – selbst von einem rein stilistischen Standpunkt aus – sein kann, können die folgenden, metrisch durchaus geglückten Hexameter vorführen, die den Leser ins portugiesische Moçambique um 1600 entführen:

*Salve igitur patriae decus indelebile nostrae,
Aethiopumque iubar, tibi flumina grata Cuamae¹
semper erunt, te Senna² ferax teque aurea Tete,³
te caeco regnata olim Sofalla Tyranno
et Maurussa⁴ ferox, et picti membra Machuae,⁵
cumque pharetratis dives Mocaranga⁶ Botongis,⁷
argentoque auroque potens regnisque superbus
Manamotapa⁸ suis, et nudi corpora Zimbae,⁹
laetaque palmiferae celebrabunt regna Quirimbae.¹⁰*

Heil Dir, unvergängliche Zier unsrer Heimat, Afrikas strahlender Glanz! Dir werden ewig danken die Wasser des Zambezi, das fruchtbare Sena und das goldene Tete. Dich wird das einst von blindem Tyrannen beherrschte Sofala, Dich wird

¹ Rio de Cuama = Zambezi.

² Sena = Ort am Zambezi.

³ eig. Tete = Stadt am Zambezi.

⁴ Mauruça = König oder Reich im Hinterland von Moçambique.

⁵ Macua = Volk unter der Herrschaft des Mauruça.

⁶ Mocaranga = Stamm in Gebiet des Quiteve (berühmter Häuptling); hier fälschlich als Name des Häuptlings.

⁷ Botonga = Gebiet der Tonga; hier fälschlich als Stammesname.

⁸ eig. Mwene Mutapa, port. auch: Monomotapa = Herrscher des gleichnamigen südafrikanischen Binnenreiches.

⁹ Zimba = als kriegerisch geltendes Wandervolk.

¹⁰ Quirimba = Name einer Küste und Inselgruppe vor Moçambique.

der wilde Mauruça feiern und seine am Leibe bemalten Macua, auch Mocaranga, der Reiche, mit seinen köcherbewehrten Botonga, auch der Mwene Mutapa, mächtig durch Silber und Gold und hochmütig ob seiner Herrschaft, selbst die nackten Leibes lebenden Zimba und auch die glücklichen Lande des palmenumsäumten Quirimba.

Worin hier die stilistische Problematik besteht, tritt schnell zu Tage. Die klassische Manier in Verbindung mit Hexameterschlüssen wie *Mocaranga Botongis* erzeugt einen vom Dichter wohl kaum intendierten komischen Effekt.

Diese Verse widmete Frei Ignácio Galvão von Évora dem Autor der *Etiópia Oriental e Vária História de Coisas Notáveis do Oriente*, dem Dominikaner João dos Santos, und zwar als Vorrede für eben dieses 1609 erschienene ethnographische Werk.¹¹ Das Ergebnis der humanistischen Bemühungen Galvãos, eine Ostafrikanische Völkerkunde in klassischem Rahmen erscheinen zu lassen, mutet tatsächlich wie eine metrische Wunderkammer an. Man betrachte etwa zum Vergleich die von realen Wunderkammern inspirierte *Allegorie der vier Erdteile* von Jan van Kessel¹² aus dem Jahr 1666 – heute in der Alten Pinakothek in München: Dort sitzt zum Beispiel ein afrikanisches Mädchen auf einem Löwen neben weißen und schwarzen Eroten, vor der Kulisse römischer Architektur. Oder noch besser: Die Brasilientafel. Sie zeigt eine Indio-Familie umgeben von lebensgroßen, sehr „griechisch“ anmutenden Statuen. Sieht man näher hin, so tragen die Statuen Federschmuck, Blasrohr und ähnliches amerikanische Gerät.

Und genauso wie in van Kessels gemalter Wunderkammer, wo der absurde Rahmen klassischer Architektur auf die Wahrnehmung der darin dargestellten Exotica verfremdend, ja grotesk verzerrend wirkt, so sind auch hier bei Galvão die afrikanischen Eigennamen unfreiwillig lächerlich vorgeführte Versatzstücke einer unverständenen Welt; unverständlich auch in ganz konkretem Sinn. Hat doch Galvão viele der klingenden Namen falsch eingesetzt. So ist beispielsweise *Mocaranga* nicht der Name des reichen Häuptlings, sondern eines von ihm beherrschten Stammes; der berühmte Häuptling wurde „Quiteve“ genannt. *Botonga* wiederum ist nicht der Name des „köcherbewehrten“ Volkes, sondern vielmehr der einer Landschaft, in der die „Tonga“ leben.

Man könnte anmerken, daß die Nennung oder sogar katalogische Auflistung ungewöhnlicher Namen oder gesuchter Synonyme – und zwar mit einer gewissen Lockerheit der Semantik – durchaus ein vertrautes Stilisticum der hellenistischen bzw. klassizistischen lateinischen Dichtung darstellt. Doch gerade dadurch, daß sich bei Galvão die exotischen Namen aus einer völlig anderen Welt ebenso aalglatt in den lateinischen Hexameter einfügen lassen wie etwa bei dem synonymfreudigen Silius Italicus ein *Oenotria* für Italien oder *gens Cadmea* für Karthager – gerade dadurch werden die Namen aus einer neu erforschten Welt ihres Eigenlebens, ihrer wahren Bedeutung umso leichter beraubt und verkommen

¹¹ Frei João dos Santos, *Etiópia Oriental e vária História de Cousas notáveis do Oriente*, ed. M. LOBATO-M. do CARMO GUERREIRO VIEIRA, Lisboa 1999, 55.

¹² M. d. SANTOS LOPES, *Coisas maravilhosas e até agora nunca vistas. Para uma iconografia dos Descobrimentos*, Lisboa 1998, 250ff.

gewissermaßen zu einer bloßen Erweiterung des klassischen Repertoires gelehrter Toponyme: Dichtung als Kulturimperialismus.

Ein hervorragendes Beispiel, das die Problematik des Exports normierter klassischer Formen in exotische Welten vor Augen führt, ist das heute ungelesene Hauptwerk des unter Lusitanisten wohl bekannten José Anchieta.¹³ Es handelt sich um ein 2500 Verse langes, zeitgeschichtliches und zugleich heroisches Epos. Ein lateinisches Epos aus dem brasilianischen Regenwald, das – nebenbei gesagt – zu Recht den Ruhm genießt, das erste Produkt einer brasilianischen Literatur zu sein.

Das 1563 in Coimbra gedruckte Werk¹⁴ mit dem unpräntösen Titel *De gestis Mendi de Saa* (Die Taten des Mem de Sá) handelt nur vordergründig von den Taten des dritten Generalgouverneurs der noch jungen portugiesischen Kolonie Brasilien. In Wahrheit handelt es sich um ein – nach dem Vorbild der *Aeneis* – identitätsstiftendes Gedicht, das der jungen, oder erst entstehenden Nation Brasilien in einem klassischen Rahmen zugleich Geschichte und Legitimation verschaffen soll. Der Generalgouverneur erscheint darin als das Instrument Gottes. Durch ihn bewirkt der göttliche Wille die Christianisierung der Indios – vor allem der immer noch gefährlichen Tapuia und Tamoio; was die Voraussetzung für den inneren Frieden und den Bestand der portugiesischen Kolonie darstellt. Durch ihn werden aber auch (im letzten Drittel des Epos) die französischen Hugenotten 1567 aus der Bucht von Guanabara, dem heutigen Rio de Janeiro, vertrieben; womit die erste große von außen kommende Bedrohung der Kolonie abgewehrt und der politische Anspruch auf das Territorium bekräftigt ist.

Der Autor, José Anchieta,¹⁵ hat diese historischen Ereignisse aus nächster Nähe miterlebt. Wiewohl 1531 auf Teneriffa, also unter spanische Krone, geboren, studierte er in Coimbra Philosophie und Dialektik. Bald nach seinem Eintritt in die Companhia de Jesus 1550 folgte der begabte Philologe und Linguist 1553 dem Ruf des Manuel da Nóbrega, damals Provinzial von Brasilien, und begann seine Missionstätigkeit in der brasilianischen Capitania de São Vicente, wo er später, gemeinsam mit Nóbrega, an der Gründung des Collegiums São Paulo – und damit auch der gleichnamigen Stadt – beteiligt sein sollte.¹⁶ Padre Anchieta lernte schnell die Sprache der Tupiniquin und Tupinamba, das sogenannte Tupi, und verfaßte bald die erste Grammatik dieser Sprache, die bis ins 18. Jh. brasilianische Umgangssprache bleiben sollte. Er verfaßte zahlreiche *Autos*, geistliche Dramen –

¹³ Als Standardwerk zu Anchieta's Biographie gilt: P. RODRIGUES, *Vida do Padre José de Anchieta da Companhia de Jesus*, São Paulo 1978. Eine hervorragende Einführung in das Werk mit entsprechender Bibliographie bietet außerdem: D. BRIESEMEISTER, *Das erste Brasilienepos. José de Anchieta's De Gestis Mendi de Saa*, in: Ex Oriente Lux. Festschrift für E. Gärtner, ed. S. Große-A. Schönberger, Frankfurt 2002, 545–565.

¹⁴ *José de Anchieta, De gestis Mendi de Saa*, (Facsimile) ed. E. PORTELLA–P. R. PEREIRA, Rio de Janeiro 1997.

¹⁵ Die Autorenschaft Anchieta's darf heute als gesichert gelten: s. L. de MATOS, *L'Expansion Portugaise dans la Littérature Latine de la Renaissance*, Lisboa 1991, 480f.

¹⁶ S. LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil (Bd. 10)*, Lisboa–Rio de Janeiro 1938–1950.

auch in Tupi – und schrieb liturgische Lieder, lehrte als erster Latein in Brasilien und genoß großes Ansehen unter Portugiesen und Indios, die ihn „Abaré“, den „Herold Gottes“ nannten.

Die besondere Begeisterung des Jesuiten Anchieta für den Gouverneur Mem de Sá liegt vor allem darin begründet, daß dieser Gouverneur als erster den Anspruch formulierte, alle Indios des von Portugal beanspruchten Territoriums zu zivilisieren.¹⁷ Tatsächlich hatten die wenigen Kolonisten dieser lange vernachlässigten Kolonie in den vergangenen 20 Jahren nicht mit, sondern neben den Indios gelebt und hatten um des – für die vergleichsweise kleine Gruppe Abendländer existentiell wichtigen – Friedens willen niemals den Versuch unternommen, sich in die Sitten der Indios einzumischen, auch nicht in die Gepflogenheit des rituellen Kannibalismus. Für die Jesuiten wiederum hatte die Ausmerzung dieser für sie abscheulichen Sünde, durch die das gesamte Volk der Indios (so lesen wir in vielen Jesuitenberichten) kollektiv Satan verfallen wäre – absolute Priorität; und Mem de Sá stand in diesem Punkt – gegen den Willen der ängstlichen Kolonisten – auf Seiten der Companhia.

Dieses für Anchieta so wichtige Thema, die Befreiung Brasiliens von der Horror-Herrschaft Satans durch den von Gott gesandten Heros Mem de Sá nimmt auch das ganze Prooemium (José Anchieta, *De Gestis Mendi de Saa*, Coimbra 1563, Prooemium, fol. 4') in Anspruch.

*Virtutes summi divinaque gesta Parentis,
et nomen Rex Christe tuum, tua facta, decusque
et laudes canere incipiam, tua maxima facta
aggrediar versu memorare, ingentibus ausis,
magna quibus nuper tua mittere lumina virtus
inter Barbariem caepit, Brasillibus oris,
quas madidat pluuius furiosis imbribus Auster,
Auster agens nimbos, saevasque per alta procellas
aequora, et obscuro nebularum tegmine campos
obducens, nudas contristat frigore gentes.
Lumine depressi iam humentia sydera mundi
splendidiore micant, clarumque per aethera currum
Phoebus agit, radiisque novis fugat humida coeli
nubila, dispergit nebulas, multoque madescens
imbre solum siccatur, splendentique axe coruscus
clara tenebroso diffundit lumina mundo.*

Die Verdienste und göttlichen Taten des himmlischen Vaters und Deinen Namen, Herr Jesus, Deine Taten und Ruhm, Deinen Lobpreis will ich zu singen beginnen, von Deinen großen Taten will ich es angehen im Vers zu berichten, Taten in einem gewaltigen Unternehmen vollbracht, in dem großer Mut Dein Licht jüngst in die Wildnis zu bringen begann, an die Gestade Brasiliens, die der regenbringende Südwind mit wilden Schauern durchnäßt; der Südwind, der die Gewitterwolken

¹⁷ S. LEITE, *Os Governadores Gerais do Brasil e os Jesuítas no Século XVI*, Lisboa 1937.

bringt und auf hoher See die wütenden Stürme, der unter finsterner Wolkendecke die Lande verbirgt und die nackten Völker mit Kälte quält. – Endlich glänzt mit strahlenderem Licht der verregnete Himmel dieser gefallenen Welt, die Sonne führt ihren gleißenden Wagen über das Firmament und vertreibt mit neuen Strahlen die dunklen Wolken des Himmels, sie zerstreut die Wolken und trocknet den von häufigem Schauer durchnässten Boden, und an strahlendem Zenit glitzernd schickt sie ihr helles Licht an jeden Ort dieser finsternen Welt.

Uns wird hier das präkoloniale Brasilien als ein Ort der Finsternis, der Unwetter, des Chaos beschrieben. Anchietas benützt in überaus kunstvoller Weise ein Element aus Vergils *Aeneis*, denn er läßt seine Erzählung – wie Vergil – mit einem Sturm beginnen. Inspiriert hat ihn dazu wohl nicht allein das Bedürfnis, Vergil Reverenz zu erweisen, sondern auch konkret der Beginn der Aeolus-Stelle in der *Aeneis* (I, 50ff), die sich – mit den Augen Anchietas gelesen – wie eine Kurzbeschreibung Brasiliens liest:

*Talia flammato secum dea corde volutans
nimborum in patriam, loca feta furentibus austris,
Aeoliam venit...*

Da die Göttin solches im flammenden Herzen erwog, kam sie in die Heimat der Regenwolken, in ein Land berstend vor wütenden Südwinden, nach Äolien...

Regen, Südwind, Tropensturm: Für Anchietas mußte diese Vergil-Stelle neue Bedeutung erlangt haben. Das mythische Äolien, das Land der stürmenden, feuchten Südwinde, war in seinem Brasilien Realität geworden. Und so beginnt er seinen Sturm mit den bei Vergil vorgefundenen Elementen der Äolien-Schilderung: *nimbus*, *furens* und *Auster*, wobei er *Auster*, den Südwind, der gleichzeitig auf die Südhalbkugel weisen soll, emphatisch verdoppelt: *furiosis imbribus Auster, Auster agens nimbos*.

Freilich ist Anchietas Sturm, der das Epos dramatisch eröffnet und sofort in die Handlung hineinführt, kein reiner Secsturm wie bei Vergil (obwohl davon mit *per alta procellas aequora* ausdrücklich auch die Rede ist). Es handelt sich vielmehr um ein dauerhaftes Sturmwetter über Brasilien, eine Hölle der Finsternis, die erst – so hören wir – seit kurzem von neuem Licht durchflutet wird. Anchietas spricht hier natürlich von einem moralischen Sturmtief, von einer theologischen oder besser heilsgeschichtlichen Klimakatastrophe, und er löst seine Metapher wenige Verse später (J. Anchietas, *ibid.*, fol. 4^v–5^r) auch auf, wo er – hier merkt man den Philologen – ausführlich sich selbst interpretiert:

*Obtenebrata diu barathri caligine caeci
gens fuit Australis, saevi subiecta Tyranni
colla iugo, ...
...multisque malis immersa, superba,
effraenis, crudelis, atrox, fusoque cruenta
sanguine, ...
humanis avidam pascebat carnibus alvum.
.....
Donec ab aethereis spectans regionibus oras
Brasilles Pater omnipotens, loca nocte sepulta*

*horrificica, humano sudantes sanguine terras,
misit ab Arctoio ultorem criminis oris,
criminis infandi ultorem, qui pelleret iras
crudeles terrae, qui funera dira cruentis
perpetrata modis compesceret, ...*

.....
*expectata diu cum Ponti erepta periclis
applicuit classis Sinui (cui cuncta dederunt
agmina sanctorum nomen) quae Tethyos undis
ereptum mediis ingentem Heroa vehebat,
magnanimum Heroem Mendum, cui sanguis avorum
nobilis, et longo generosus stemmate clarum
Saa dat cognomen...*

Lange lebte das Südvolk verdunkelt von der Finsternis der düsteren Hölle, unterworfen dem Joch des bösen Tyrannen... und in zahlreichen Übeln versunken, hof-
färtig, haltlos, grausam, wild und von vergossenem Blute besudelt füllte es mit
Menschenfleisch seinen gierigen Wanst... bis der allmächtige Vater vom Himmel
herab auf Brasiliens Gestade blickte – auf dieses von grausiger Nacht begrabene
Land, auf diese von Menschenblut triefende Erde – und von nördlichen Ufern ei-
nen Rächer der Untat entsandte, einen Rächer der unsäglichen Untat, der den
grausamen Wahnsinn des Landes vertreiben, der den grausig blutrünstigen Mor-
den Einhalt gebieten sollte... und endlich landete die lange erwartete Flotte – den
Gefahren des Ozeans entkommen – in Bahia, der Bucht, der aller Heiligen Schar
den Namen gab, – jene Flotte, die – mitten aus der Tethys Wogen gerettet – den
gewaltigen Heros brachte, den großherzigen Heros Mem, dem das edle und durch
langen Stammbaum geadelte Blut seiner Väter den glanzvollen Namen „Sá“ ver-
lieh.

Wirklich raffiniert gearbeitet ist hier, wie das moralisch-metaphorische Unwettermo-
tiv, das aus dem konkreten Seesturm zu Beginn der *Aeneis* entwickelt war, am Ende des
Prooemiums wieder vom Gleichnis zu den realen Gefahren des Ozeans zurückkehrt. Die
stürmische Finsternis über Brasilien endet mit dem lichthaften Auftreten des heroischen
Mem de Sá, und dieser erscheint nun seinerseits gerade eben den ganz realen „Gefahren des
Ozeans entrissen“. Und mit diesem Schritt zurück ins Konkrete (und in gewisser Weise
auch wieder näher zu Vergil und zu Aeneas) beginnt nun die eigentliche Handlung des
ersten Teils des Epos, der Kampf des Mem de Sá um die „Befriedung“ der Indios. Dieser
Kampf, der im Grunde der Kampf um eine neu zu gründende Heimat ist, ereignet sich in
zahlreichen Expeditionen zu Wasser und zu Land – durch den unerforschten Regenwald –
und ist mit all seinen Rückschlägen und Katastrophen oft grausig detailreich geschildert.
Dieser etwa zwei Drittel des Gedichtes umfassende erste Teil entspricht damit der ersten
Hälfte der *Aeneis* mit ihren odysseehaften Zügen. Im letzten Drittel hat Mem de Sá dann
noch den Entscheidungskampf gegen die französische Konkurrenz der Hugenotten in der
Bucht von Guanabara zu bestehen. Das Ganze ist als große Belagerungsszene angelegt, die
in mehreren heroischen Einzelkämpfen geschildert wird, und entspricht somit dem Ilias-Teil

der *Aeneis*. Am Ende steht – wie auch bei Vergil – nicht die Vollendung, sondern die Aussicht auf die Errichtung einer neuen Heimat, auf die Entstehung eines neuen Volkes.

Bei aller Freude am kunstvollen Umgang Anchietas mit vergilianischen Formen und Inhalten ist doch ein wesentlicher Aspekt an Anchietas Werk kritisch, wenn nicht mit Mißtrauen zu betrachten. Ausgehend vom Prooemium zieht sich ein Hauptmotiv durch das ganze Gedicht: Die Finsternis einer von Unwettern heimgesuchten Natur, welche das Dunkel in den Seelen ihrer menschenfressenden Einwohner spiegelt. Selbst wenn wir die vernichtende Meinung über die Indios – die zeitgenössische Reiseschriftsteller wie Jean de Léry¹⁸ als ausgesprochen freundlich und liebenswert beschrieben haben, und die auch Anchietas, der ja ihre Sprache sprach und unter ihnen lebte, in seinen Briefen mit Sympathie betrachtet – auch wenn wir diese subjektive Meinung so stehen lassen, so können wir doch nicht umhin, das Bild eines ständig von höllischen Unwettern, von Kälte (*nudas contristat frigore gentes*) gepeinigten Landes zurückzuweisen. Von Caminha¹⁹ über Léry und Thevet²⁰ bis zu dem Jesuiten und Anchietas-Biographen Simão de Vasconcelos²¹ haben alle Brasilienreisenden des 16. und 17. Jahrhunderts einhellig das paradiesische Klima des Landes gerühmt. Und selbst unser Autor, der sich übrigens seiner schwachen Gesundheit wegen für das klimatisch angenehme Brasilien entschieden hatte, preist in einem Brief an den Padre Geral vom Mai 1560 die erfreuliche Tatsache, daß hier sogar die schwereren Regenfälle als „refrigério“, als „Erquickung“ empfunden werden.²²

Man kann es nicht anders sagen: Um eines missionspolitisch opportunen Gleichnisses willen und im Sinne eines intertextuellen Kunstgriffs hat Anchietas die Wirklichkeit seiner neuen Heimat – in großem Stil – geopfert. Das ganze große Bild der Finsternis, der ständig tobenden Unwetter ist künstlich, letztlich aus einem römischen Epos in den Regenwald importiert; es ist unecht. Und noch vieles andere ist im Grunde unecht. Denn anders als in den Reiseberichten der Zeit, anders auch als in den Jesuitenbriefen aus São Vicente, hat Anchietas durch die Anwendung der klassischen Form auf eine exotische, noch kaum verstandene Welt einen höchst künstlichen literarischen Raum geschaffen, in dem im Grunde alles unecht sein muß. Schließlich sind ja nicht nur die Indios keine Teufel, sondern auch die Portugiesen keine Trojaner und Mem de Sá kein *pius Aeneas*. Natürlich sind derlei klassisch anmutende Travestien in der Renaissance ganz üblich. Doch hier wird kein italienischer Fürst in einen dekorativ klassischen Rahmen verpackt, hier wird eine neue Welt, welcher der Autor literarischen Ausdruck schaffen wollte, unter antikischem Marmor begraben.

¹⁸ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), ed. F. LESTRINGANT, Paris 1994.

¹⁹ Pêro Vaz de Caminha, *Das Schreiben über die Entdeckung Brasiliens*, portugiesisch-deutsch, ed. R. WALLISCH, Frankfurt a. M.–Lisboa 2001.

²⁰ André Thevet, *Les Singularités de la France Antarctique* (1557), ed. F. LESTRINGANT, Paris 1997.

²¹ Simão de Vasconcelos, *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, ed. L. A. de Oliveira RAMOS, Lisboa 2001.

²² José de Anchietas, *Capitania de São Vicente*, ed. A. LAMPREIA, Lisboa 1997, 14.

Was die Bruchstelle jedes klassizistischen Kunstschaffens darstellt, jener Graben zwischen klassischer Form und einer nicht-klassischen Umwelt, kommt dort, wo Klassizismus in einem exotischen oder sonst außerhalb der eigenen Tradition stehenden Umfeld stattfindet, noch tiefgreifender zum Tragen: Klassizistische Kunst dieser Art vermag uns nicht das Wesen ihrer Gegenstände zu offenbaren. Anstelle der Begegnung mit einer neuen Welt steht deren totale Vereinnahmung durch eine ihrerseits nicht mehr lebendige, mitgebrachte Formenwelt. Es zeigt sich hier, daß Literatur und Kunst solch klassizistischer Ästhetik – und das gilt in besonderem Maße für die neulateinische Literatur des Entdeckungszeitalters – nicht nur für koloniale oder sonst autoritäre Ansprüche instrumentalisiert werden kann, sondern daß solcher entwurzelt klassizistischer Kunst die Verweigerung des Dialogs mit ihren Gegenständen, deren interpretatorischer Mißbrauch und insgesamt eine unheilvolle Starre des Denkens wesentlich zu eigen ist.

Dennoch, das Brasilien-Epos des José Anchieta ist ein handwerklich durchaus gelungenes Gedicht, spürbar in einem Guß gefertigt und allemal ein spannendes Buch. Das Scheitern dieses gewagten Versuchs, einer exotischen, im Umbruch befindlichen Welt mit den Mitteln implantierter klassischer Form eine Stimme zu geben, spielt sich auf einer soziokulturellen und moralischen Ebene ab, auf der das Abendland der Entdeckungszeit insgesamt gescheitert ist.

Die iberisch-neulateinische Literatur spielt in dieser Phase des frühen Kolonialismus eine vielschichtige, bisweilen unglückliche, jedenfalls aber geistesgeschichtlich eminent wichtige Rolle. Sie steht – anders als viele lateinische Werke der italienischen Renaissance oder des deutschen Humanismus – an vorderster Front sich überstürzender Entwicklungen, die von Portugal und Spanien ausgehend das Gesicht der Welt verändern sollten. Die Aufarbeitung dieser weitgehend noch brach liegenden Literatur könnte ein prominentes Ziel der neulateinischen Philologie werden.

GOTTFRIED E. KREUZ

***NESCIO QUID MAIUS...*
DIE RES DANICAE
DES CIMBRICUS ERASMUS MICHAELIUS LAETUS**

Drei Charakteristika sind es, die in der neueren Forschung dem „Humanismus im Norden“¹ attestiert wurden: sein relativ spätes Auftreten in Verbindung mit einer geringen Dichte an Universitäten und leistungsfähigen Druckereien, seine grundsätzliche Bindung an die Bewegung der Reformation, sowie seine nicht römische, sondern germanische Ausrichtung in der Grundlegung des eigenen Geschichtsbewußtseins. Ein Autor, der als Paradefall hierfür gelten kann, soll im folgenden unter Bezugnahme besonders auf eines seiner Werke, das bislang, so weit ich sehen kann, noch kaum zur Kenntnis genommen wurde, vorgestellt werden.

1. Zur Person des Autors

Rasmus Glad kam 1526 in Ingvorstrup als Sohn des Mikkell Ingvorsen, der als *scriba* bezeichnet wird, zur Welt.² Die Latinisierung des Familiennamens Glad zu Laetus sowie das wohl einem Patronymikon Mikkelson entsprechende Michaelius³ ergaben zusammen mit der Herkunftsbezeichnung Cimbricus („Jütländer“),⁴ die aber, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus auch Programm ist, die klingende Namensform, die der Autor jedenfalls bereits in der Zeit seines Theologiestudiums verwendete.

Ab 1533 besuchte er die Schule in Århus, wo sein Onkel M. Anders Glad Kanoniker

¹ Dies der Titel eines Sammelbandes, dem ich wertvolle Anregungen zu verdanken habe: *Humanismus im Norden. Frühneuzeitliche Rezeption antiker Kultur und Literatur an Nord- und Ostsee*, hrsg. v. Thomas HAYE (= Chloë. Beihefte zum Daphnis 32), Amsterdam–Atlanta 2000; vgl. besonders ebds. VIII f. (Th. HAYE).

² Die biographischen Angaben stammen, sofern nicht anders angegeben, aus: *Johannis MOLLERi Flensburgensis Cimbria Literata, sive scriptorum ducatus utriusque Slesvicensis et Holsatici, quibus et vicini quidam accensentur, historia literaria tripartita (...)*, Hauniae, Anno MDCCXLIV; aus dem Eintrag in: Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb JÖCHERS allgemeinem Gelehrten-Lexikon (...), Anfängen von J. Chr. Adelung und vom Buchstaben K fortgesetzt von H. W. Rotermund, Bd. 4, Bremen 1813, Sp. 1679f.; sowie aus: *Dansk biografisk Lexikon*, Kjøbenhavn 1892, Bd. 6, s. v. Glad, Rasmus.

³ Anders MOLLER (oben Anm. 2) tom. I, 413: Mikkell sei zweiter Vorname des Dichters gewesen.

⁴ Vgl. etwa auch das gelegentlich gewählte Pseudonym seines Zeitgenossen Heinrich Rantzau, Cilicius Cimper.

an der Domkirche war und den Neffen auch entsprechend protegiert haben soll. Ab 1542 findet Laetus sich als Student in Kopenhagen, erwirbt 1544 den Grad eines Baccalaureus philosophiae, 1546 den eines Magister philosophiae, 1548 erscheint er an der Universität Rostock immatrikuliert. Seine erste Publikation, ein *Carmen gratulatorium in reditum (...)* *Christiani III, Regis Daniae, in urbem Hafniensem, & Procerum conventum* (Hafniae 1551)⁵ deutet darauf hin, daß er sich in deren Erscheinungsjahr wieder in Kopenhagen befand, wo er 1554 zum Professor paedagogicus avancierte. Sein neues Amt freilich dürfte er nur wenige Jahre ausgeübt haben, denn es gelang ihm, angeblich durch seine Beziehungen zu einigen einflußreichen Geistlichen, sich von seinen Lehrverpflichtungen befreien und zwecks Absolvierung eines Jusstudiums auf eine (bezahlte) Auslandsreise senden zu lassen, die ihn durch Frankreich, Italien und Deutschland führte. Über die Jahre von 1554 bis 1559 freilich, in welche auch diese Reise fallen muß, läßt sich in der Biographie Laetus' kein klares Bild gewinnen.⁶ Sicher ist erst, daß er im Zuge der Feierlichkeiten für den am 1. 1. 1559 verstorbenen König Christian III im März diese Jahres in Anwesenheit des neuen Königs, Friedrichs (Frederiks) II, eine festliche Trauerrede hielt, die nach der Beschreibung, welche er selbst in Dan. 6,214–254 davon gibt, eine Qual für alle Beteiligten gewesen sein muß. Im selben Jahr noch erscheint er aber in Wittenberg und promoviert dort am 7. 12. 1559 zum Doctor Theologiae, nachdem er zuvor die übliche *Disputatio*⁷ absolviert hatte, bei der niemand geringerer als Philipp Melancthon den Vorsitz führte; aus dem geplanten Studium der Jurisprudenz war also eines der Theologie geworden, und es fand seinen Abschluß, wie es sich für einen linientreuen Protestanten gerade aus Dänemark geziemte,⁸ an der Zentraluniversität der Reformation in Wittenberg. Noch ein zweiter Kon-

⁵ Zitat nach MOLLER (oben Anm. 2) tom. I, 415; vgl. L. NIELSEN, *Dansk Bibliografi 1482–1600*, København 1996², Bd. 2, Nr. 665.

⁶ Einzig zwei kleinere Publikationen gehören in diese Zeit: Eine dänische Psalterübersetzung: *Dauids Psalter met Doct. Martini Lutheri Summarier, Wittenberg (H. Lufft) 1557*; weitere Auflagen dieses dänischen Psalters erschienen in Kopenhagen 1578, 1591 (Stockelmann) und 1598 (Waldkirch) (vgl. MOLLER [oben Anm. 2] tom. I, 415; NIELSEN [oben Anm. 5] Nr. 513–516; JOECHER, Suppl. IV, Sp. 1679f.). – Problematisch ist die angebliche (MOLLER loc. cit.) Widmung dieses mir nicht zugänglichen Werkes schon in erster Auflage an König Frederik II: Dieser war zwar seit 1542 designierter Thronfolger und seit 1554 als Fürst in Schonen eingesetzt, eine Königstitulatur vor dem Zeitpunkt seiner Thronbesteigung (1559) erscheint aber auffällig; sie würde freilich zu Laetus enger Bindung an jenen Monarchen durchaus passen. Weiters soll eine Schrift mit dem wenig aussagekräftigen Titel *Propositiones* 1559 in Kopenhagen erschienen sein. (MOLLER loc. cit.; scheint bei NIELSEN op. cit. nicht auf.)

⁷ In der offiziell edierten Form ist diese erhalten: *Corpus Reformatorum*, vol. 9, ed. C. G. BRETSCHNEIDER, Halis Saxonium 1842, Sp. 881–886, v. a. Sp. 883–885 (*Responsio Doctoris Erasmi de priore questione*).

⁸ Es war für dänische Intellektuelle jener Zeit völlig regulär, sich zur Betreibung höherer Studien an ausländische Universitäten zu begeben, und Wittenberg genoß dabei eine Stellung, die geradezu zur Bildung einer dänischen Kolonie daselbst führte, wie allein ein Blick in MOLLERS *Cimbria Literata* zeigt: kaum ein Gelehrter Dänemarks in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., der nicht einige Zeit dort zugebracht hätte. Vgl. auch Minna SKAFTE-JENSEN, *16th Century Nationalism: The Case of Erasmus Lætus*, in: *Germania latina – Latinitas teutonica*. Politik, Wissenschaft,

takt mit Melanchthon ist nachweisbar: Vom 4. 4. 1560 datiert eine von diesem verfaßte, an Frederik II gerichtete Praefatio zu Laetus' *Bucolica*,⁹ einer Gruppe von sieben Eklogen, mit denen jener offenbar seine eigentliche Karriere als Dichter nicht ganz ohne Anspielung auf einen prominenten Vorgänger einzuläuten gedachte.¹⁰

Noch im Jahr 1560 kehrte Laetus nach Kopenhagen zurück, übernahm sogleich eine Professur für Theologie als Nachfolger des entlassenen Petrus Palladius und wurde schon 1561 Rektor, wenngleich man ihn dieses Amtes bereits im folgenden Jahr *ob ferociam et austeritatem*¹¹ wieder enthob. Sonst ist aus dem Jahrzehnt, das auf seine Promotion folgte, wenig über das Leben Laetus' bekannt. Er dürfte seinen professoralen Pflichten nachgegangen sein, erhielt noch zusätzlich ein Kanonikat in Roskilde verliehen und erfreute sich offenkundig bei Hof eines gewissen Ansehens, das 1569 zu seiner Nobilitierung führte; das ihm verliehene Wappen pflegte er später als Holzschnitt allen seinen Publikationen voranzustellen.¹² Daß er in dieser Zeit auch an einer Reihe umfangreicher Dichtungen gearbeitet haben muß, läßt sich aus der wahren Veröffentlichungsflut von 1573/74 schließen, über den Grund aber, weshalb er diese Werke so lange zurückhielt und dann sämtlich nicht in Dänemark, sondern in den Druckerzentren des Reiches, Frankfurt und Basel, herausbringen ließ, kann nur spekuliert werden. Evident ist, daß nur so jenen Gedichten, die gleich zu nennen sein werden, eine breite Vertriebsbasis gesichert werden konnte,¹³ was zu dem keineswegs geringen Selbstbewußtsein Laetus' als Poet paßt. Nicht erklärt werden kann so aber der lange „Publikationsstau“ zwischen 1560 und 1573, doch liegt die Vermutung nahe, daß hier gerade das gute Verhältnis des Dichters zu seinem König eine entscheidende Rolle spielte. Frederik II (1534–1588, reg. seit 1559) blieb lange Zeit unvermählt, obwohl entsprechende Verhandlungen unmittelbar nach seiner Thronbesteigung einsetzten und der

humanistische Kultur vom späten Mittelalter bis in unsere Zeit, hrsg. v. Eckhard Keßler und Heinrich C. Kuhn (= Humanistische Bibliothek. Texte und Abhandlungen, Reihe I, Bd. 54), 499–516; hierher bezüglich v. a. ebds. 500.

⁹ C. Erasmi Michaelii Laeti *Bucolica, cum dedicatoria Philippi Melanthonis praefatione, Witebergae (haered. G. Rhaw) 1560*. (vgl. NIELSEN [oben Anm. 5] Nr. 664); die *Praefatio* Melanchthons separat in: *Corpus Reformatorum*, vol. 20, ed. Henricus Ernestus BINDSEIL, Brunsvigae 1854, Sp. 825–828. Es handelt sich um eine der letzten Schriften Melanchthons überhaupt († 19. 4. 1560).

¹⁰ Eine kurze Beschreibung dieser Praefatio, die im übrigen weniger auf das einzuleitende Werk als auf die Rolle Dänemarks als unbehelligter Hort von Kultur, d. h. Protestantismus, eingeht, bietet Minna SKAFTE-JENSEN (oben Anm. 8) 500f. Auf die Vergilparallele in der Editionsfolge jener Werke verweist sie ebds. 503.

¹¹ MOLLER (oben Anm. 2) tom. I, 414.

¹² Im Schild drei Schwanenhälse nach links und drei heraldische Nelkenblüten, auf dem offenen Spangenhelm eine Nelke zwischen (Adler-?)flügeln. Vgl. W. LUDWIG, *Klassische Mythologie in Druckersigneten und Dichterwappen*, 140 Anm. 94, in: *Renaissancekultur und antike Mythologie*, hrsg. v. B. Guthmüller und W. Kühmann, Tübingen 1999 (= Frühe Neuzeit 50), 113–148.

¹³ Sehr aufschlußreich hierzu: U. NEDDERMEYER, *Klassiker und humanistische Schriften auf dem norddeutsch-protestantischen Buchmarkt*, in: *Humanismus im Norden. Frühneuzeitliche Rezeption antiker Kultur und Literatur an Nord- und Ostsee*, hrsg. v. Thomas Haye (= Chloë. Beihefte zum Daphnis 32), Amsterdam–Atlanta 2000, 175–220.

Reihe nach mit Elisabeth von England (1559), Maria Stuart (1560–1563), Renata von Lothringen (Schwester des theoretisch seit 1522 regierenden Herzogs Karl II (III), die über ihre Mutter Christine, Schwester Christians III von Dänemark, ohnedies mit Frederik verwandt war) und Erzherzogin Elisabeth, einer Tochter Kaiser Maximilians II, geführt wurden. 1569 erfolgte eine offenbar durchaus ernstgemeinte Verlobung mit Anne von Hardenberg, Tochter des Eiler von Hardenberg, der schon in Friedrichs Zeit als Regent in Schonen (Malmö) dessen Hofmeister war und seit der Thronbesteigung eine zentrale Rolle am dänischen Königshof gespielt hatte (†1565).¹⁴ Es scheint, daß der Tod der Königinmutter (Dorothea von Sachsen-Lauenburg, † 7. 10. 1571) in irgendeiner Weise Einfluß auf die Entwicklung dieses Eheprojektes ausübte, jedenfalls löste der König seine Verlobung wieder und führte im Winter 1571/72 Verhandlungen um die Hand seiner Cousine Sophie von Mecklenburg, die bereits am 20. 7. 1572 zur feierliche Trauung führten.

Die Rolle des Dichters Laetus in diesem Zusammenhang erscheint merkwürdig: Einerseits erteilte ihm der König, angeblich recht kurzfristig, den Auftrag zur Herstellung eines offiziellen Hochzeitspoems, woraus dann die mit über 16.000 Versen doch ein wenig lang geratenen *Res Danicae* wurden. Gleichzeitig aber sandte Frederik seinen Dichter auf eine Reise durch das Reich und Oberitalien, die von 1572 bis 1574 dauerte und zur Folge hatte, daß Laetus bei der zu besingenden Hochzeit selbst gar nicht anwesend und daher auf entsprechende Berichte angewiesen war, was denn auch zu einer Verspätung des gewünschten Gedichtes um etwa anderthalb Jahre führte. Auf dieser Reise nun, deren Stationen Hamburg, Köln, Frankfurt, Basel, Venedig, Padua und allem Anschein nach noch einmal Frankfurt, wo am 3. 4. 1573 seine Frau, Marine Stemp, starb, was den Verwitweten nach eigenen Angaben in eine Schaffenskrise stürzte (vgl. Dan. 9,159sq. und Dan. epist. dedic. p. [b4]), sowie vermutlich Nürnberg waren, erfolgte die erwähnte Publikationsserie einiger wohl längst vorbereiteter Werke. Es sind dies:

◦ *Colloquia moralia*,¹⁵ ein Gedichtzyklus in vier Büchern zu je sieben Gesprächen zwischen stets wechselnden Gesprächspaares aus den Bereichen der Zoologie, Botanik, Geologie, Geographie und Meteorologie, gewidmet Herzog Karl von Lothringen. Minna Skafte Jensen, die in ihrem schon erwähnten Artikel (vgl. oben Anm. 8) das letzte dieser Stücke, ein Gespräch zwischen Tiber und Gudenå samt Prophetie des Dichters Laetus, im Original vorstellt, weist zurecht darauf hin, daß es sich bei diesen *Colloquia* um ein originelles Seitenstück der Gattung Bukolik handelt.¹⁶

¹⁴ Sollte die Erhebung Laetus' in den Adelsstand im selben Jahr 1569 mehr als eine zufällige zeitliche Koinzidenz darstellen, ließe das auf eine engere Beziehung Laetus' zur Familie Hardenberg schließen; vgl. auch oben Anm. 6 zum Problem der Widmung der Psalterübersetzung von 1557.

¹⁵ C. Erasmi Michaelii Laeti *Colloquiorum moralium Libri IIII, Basileae (Oporinus) 1573*. (vgl. NIELSEN [oben Anm. 5] Nr. 666.)

¹⁶ Vgl. SKAFTE JENSEN (oben Anm. 8) 504. Vier andere Stücke aus dieser Sammlung erscheinen abgedruckt in: *Delitiae / poetarum Ger/manorum huius superiorisque aevi / illustrium / pars III. / Collectore / A. F. G. G. // Francofurti / Excudebat Nicolaus Hoffmannus, sumptibus / Iacobi Fischeri. / M.DC.XII*. Weiters soll folgender für mich nicht nachweisbarer Druck existieren: *Der neue Aesop, oder Gedichte und Gespräche, auß den Colloquiis moralibus Er. Michaelii Laeti, für die Jugend in*

• *De re nautica*,¹⁷ ein Lehrgedicht über die Seefahrt, gewidmet der Republik Venedig und dem Dogen (Alvise Mocenigo I) persönlich überreicht.¹⁸ Eine Passage daraus, ein Loblied auf die Stadt Hamburg, wurde bereits zum Gegenstand einer Bearbeitung durch W. Ludwig.¹⁹

• Die *Margaretica*,²⁰ ein Epos in zehn Büchern über die Regierung Margaretes I (1387–1412) und vor allem ihren Sieg über Schweden, der die bis ins 16. Jhdt. dauernde, freilich mehrfach angefochtene Personalunion von Dänemark-Norwegen und Schweden begründete. Gewidmet ist das Werk, das die vergilische Publikationsreihe Bukolik-Lehrgedicht-Epos komplettiert, Elisabeth von England.

• *De re publica Noribergensium*, ein Werk, an das zweifellos noch während der „Publikationsreise“ letzte Hand gelegt wurde, da sich auch hier Ausdrücke des Ärgers über die kühle Haltung der Venezianer, die als *Cyclopes* und undankbare Empfänger bezeichnet werden (zum Verhältnis zwischen Zyklopen und Dichtung vgl. Ov. Met. 13,789–869),

Schulen, zu argumenten und zu Latein gemacht, Magdeburg 1606 (Zitat nach MOLLER [oben Anm. 2] tom. I, 415).

¹⁷ C. Erasmi Michaelii Laeti *De Re Nautica Libri IIII. Ad illustrissimam atque Ampliss. Inclytæ & fortissimæ gentis Venetæ Rempubicam, Basileæ (Guarinus) 1573.* (vgl. NIELSEN [oben Anm. 5] Nr. 668.)

¹⁸ Die Aufnahme des Werkes in Venedig scheint unerwartet kühl gewesen zu sein, wie aus manchen etwas säuerlichen Bemerkungen Laetus' hervorgeht (cf. Dan. epist. dedic. p. 5sq.)

¹⁹ W. LUDWIG, *Multa importari, multa exportari inde – ein humanistisches Loblied auf Hamburg aus dem Jahre 1573*, in: W. Ludwig, *Litteræ neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur* (hrsg. von L. Braun, W.-W. Ehlers, P. G. Schmidt und B. Seidensticker), München 1989 (= *Humanistische Bibliothek* 1, 35), 131–144.

²⁰ C. Erasmi Michaelii Laeti *Margareticorum: hoc est de conflictu Gothico, in quo Margarethæ Danorum Reginae auspiciis, Albertus Megapolensis Sueciæ Rex captus regnoque exutus est, libri X, ad serenissimam atque illustrissimam Elizabetham, Angliæ, Franciæ et Hiberniæ Virginem Reginam, Francofurti (Corvinus / Feyerabend) 1573.* (vgl. NIELSEN [oben Anm. 5] Nr. 671). – Zufällig erscheint dieses Werk unter den Kuriositäten, die Thomas NUGENT im Jahre 1766 von seiner Reise durch Mecklenburg und Vorpommern mitzuteilen hat: *Travels through Germany. Containing Observations on Customs, Manners, Religion, Government, Commerce, Arts, and Antiquities. With a particular Account of the Courts of Mecklenburg. In a Series of Letters to a Friend, by Thomas Nugent, LL. D., Fellow of the Society of Antiquaries. (...) In two Volumes.*, London 1768, Bd. 1, 213 (Letter VI): „Among other curious pieces in his possession (es handelt sich um die private Bibliothek des Professors Aepinus in Rostock, Anm. d. Verf.), I was vastly pleased with the sight of a very scarce Latin poem, relating to the affairs of Mecklenburg, with the following title: C. Erasmi Michaelii Laeti *Margareticorum libri (...) ad (...) Virginem Reginam. Francofurti 1573*, in quarto. Thus we spent the hours till supper, in examining into different authors, and conversing on subjects of useful literature.“ – Eine in neuerer Zeit zu jenem Werk erschienene Arbeit (SKOVGAARD-PETERSEN, Karen, *Erasmus Laetus' Margaretica*, Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning 312, 1988.) war mir zu meinem großen Bedauern aus sprachlichen Gründen nicht zugänglich.

finden.²¹

- *Res Danicae*,²² das offizielle Hochzeitsepos für Frederik II, das unten noch näher zu betrachten sein wird.

- Die *Caesares*,²³ gewidmet Kaiser Maximilian II, gerichtet aber, wie sich aus einer flüchtigen Untersuchung des sonst anscheinend noch nicht näher in Augenschein genommenen Werkes ergab, an dessen Söhne, vor allem wohl Rudolph II. Es handelt sich um den ersten Teil einer ursprünglich auf drei Bände angelegten Serie von z. T. außergewöhnlich langen metrischen Viten der *Imperatores Romani* von Caesar bis Diokletian (die *Imperatores Graeci* bzw. *Germanici* erschienen nie), die in Kombination mit einer ungewöhnlichen Zahlensymmetrie von $(3 \times) 3 \times 12$ Viten den Gedanken der *translatio imperii* durchexerziert und dabei gerade in den Viten mancher Soldatenkaiser sowie Diokletians sich als Spiegelung einzelner Mitglieder des Hauses Österreich erweist, während der Dichter in drei direkten Reden zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Werkes den potentiellen Nachfolger v. a. Philipps II von Spanien anspricht.²⁴

Betrachtet man nun die Reihe der fürstlichen Widmungsträger der Werke, die Laetus während seiner Reise publizierte (Karl von Lothringen, Elisabeth von England, Maximilian II), so erkennt man unschwer, daß es sich dabei um genau jene Personen bzw. Familien handelt, mit denen Frederik II in den Jahren seit 1559 Eheschließungsverhandlungen geführt hatte, von der inzwischen politisch völlig isolierten Maria Stuart abgesehen. Das legt die Vermutung nahe, die Reise des Dichters von 1572–74, die scheinbar so unbequem mit der Hochzeit des dänischen Königs zusammenfiel, könnte tatsächlich eine bewußt zu eben diesem Zeitpunkt durchgeführte Unternehmung dargestellt haben mit dem Ziel, Dänemark anlässlich der Hochzeit seines Königs durch eine Serie von langer Hand vorbereiteter und genau hierfür aufgesparter Publikationen auf der internationalen Bühne der Literatur und gerade auch gegenüber den mit früheren Eheverhandlungen befaßten Höfen einen repräsentativen Auftritt zu verschaffen.

Laetus, dessen Stellung in der Gunst des Königs man in jenen Jahren angesichts einer

²¹ *De re publica Noribergensium libri IIII ad Amplissimum ac Sapientissimum Inclytæ urbis Noribergensis Senatû, Francofurti (haered. Egenolphi) 1574*; vgl. LUDWIG (oben Anm. 19) 144 Anm. 11; NIELSEN (oben Anm. 5) Nr. 669.

²² C. ERASMI MI~ / CHAELII LAETI, / RERV DANICARVM / LIBRI VNDECIM. / FRIDERICI II. / potentissimi Dano- / rum Regis nuptijs destinati. / In quibus necessaria variorum memoria & conserva- / tio transmittitur ad posteritatem. // FRANCOFORTI AD MOENVM. / Cum Gratia & Privilegio Imperiali ad Decennium. / M.D.LXXIII. (Drucker: G. Rabe (=Corvinus)); vgl. NIELSEN (oben Anm. 5) Nr. 672. – Das Werk wird des weiteren mit der Abkürzung Dan. bezeichnet.

²³ C. Erasmi Michaelii Laeti, Romanorum Caesares Italici. Ad Maximilianum II, Invictissimum Romanorum Imperatorem, semper Augustum &c., Francofurti ad Moenum (haered. Egenolphi) 1574. (vgl. NIELSEN [oben Anm. 5] Nr. 667).

²⁴ Es handelt sich jedenfalls um die am stärksten zur politischen Aussage funktionalisierte Kaiserserie, die bislang bekannt wurde. Das Verdienst, auf die Habsburgerparallelen innerhalb der *Caesares* als erste hingewiesen zu haben, kommt Dr. Elisabeth KLECKER zu, die ihre Beobachtungen im Rahmen eines Seminars im Frühjahr 2003 vortrug und der ich für diese und andere Anregungen herzlich danken möchte.

derartigen kulturellen Botschafterfunktion kaum zu hoch anschlagen kann, kehrte vermutlich noch 1574 nach Kopenhagen zurück, wo ihn freilich die Universität wegen seiner übermäßig ausgedehnten Abwesenheit seines Lehrstuhls enthob, worauf der Dichter sich offenbar ins Privatleben zurückzog und am 9. 11. 1582 verstarb.²⁵ Zur Nachwirkung bzw. späteren literaturhistorischen Würdigung sei auf die bei Moller, *Cimbria Literata*, tom. I, 414f. aufgezählten Stellen verwiesen, insbesondere auf die *Dissertatio de poetis Danis* des Olaus Borrichius (1626–1690), die sich auch im Vorwort der *Deliciae quorundam poetarum Danorum*²⁶ abgedruckt findet und worin Laetus' poetische Ader durchaus gewürdigt, seine zu sehr auf Quantität statt auf Qualität gerichtete Produktion aber kritisiert wird. Hinzuzufügen sind zwei Erwähnungen in Morhofs *Polyhistor*²⁷ sowie eine offenbar recht massive Rezeption der *Caesares*, aber auch der *Margaretica* im metrischen *Chronicon Carionis* des Norwegers Halvard Gunnarssøn (~1550–1608), auf welche Inger Ekrem kürzlich hingewiesen hat.²⁸

2. Die Res Danicae

Dem hier in groben Zügen zu skizzierenden Werk ist eine mit 21 Seiten großzügig bemessene und mit 1. 1. 1574, also dem fünfzehnten Jahrestag des Regierungsantritts des Widmungsträgers, datierte *Epistola dedicatoria* vorangestellt, die in geradezu mustergültiger Weise die in solchen Fällen üblichen Topoi in sich vereinigt. Das Epos selbst, das mit seinen 16.207 Versen an Länge sogar die Ilias um ein wenig übertrifft, ist in elf Bücher (also gerade eines weniger als die Aeneis) eingeteilt, an denen die extremen Schwankungen des Umfangs auffallen: Zwischen dem kürzesten (siebten) Buch mit 732 und dem längsten

²⁵ Unediert lagen nach seinem Tod angeblich vor: Eine Prosaschrift *De Christiano IV nato et baptizato* (1577), eine *Querela de vestium immoderato luxu* (eines der Lieblingsthemen Laetus', vgl. das zweite Buch der *Res Danicae*); ferner *De creatione*; *Pacis encomion et belli incommoda*; *Rerum venerearum libri*; eine *Explanatio in Psalmos aliquot* (in Prosa) sowie eine offenbar nie zu Ende geführte Edition des Hexaëmeron-Epos des Andreas Suneson (Andreas Sunonis): Vgl. MOLLER (oben Anm. 2) tom. I, 415.

²⁶ *Deliciae quorundam poetarum Danaorum collectae et in II tomos divisae a Friderico Rostgaard, Lugduni Batavorum (Luchtmans) 1693.*

²⁷ Von mir benützte Auflage: *Danielis Georgii Morhofi Polyhistor*, in tres tomos, literarium, philosophicum et practicum, opus posthumum illustratum à Johanne Möllero, Flensb. Sch. Patr. Rect., Lubecae (Böckmann) 1708. Ebds. tom. I, lib. VII, cap. 3, § 17 (= im Druck: vol. II, 383f.): *Erasmus Michaelium Laetum Virgilium Danicum appellant aliqui: sed multum à Mantuano illo differt: aliquot Volumina poematum in 4^{to}. scripsit: sed illatinus interdum est, & numeros tantum scribere voluit, vastosque libros.* – Ebds. tom. III, lib. I, § 5 (= im Druck: vol. II, tom. III, 4): *Sunt qui poetico modo, per fictiones & fabulas, Ethicam doctrinam tradiderunt ... [folgt Aufzählung u. a. der Utopia Morus', der Civitas Solis des Campanella, der Nova Atlantis Verulamius' etc.] ... quo etiam spectant Erasmi Michaelii Laeti Colloquia Moralia carmine descripta, quibus Animalia & Arbores inter se de rebus moralibus sermocinantes introducuntur, Basileae 1573, in 4^{to}.*

²⁸ I. EKREM, *Die imitatio dänischer und deutscher zeitgenössischer Humanisten. Das Beispiel eines norwegischen Lektors*, in: Humanismus im Norden. Frühneuzeitliche Rezeption antiker Kultur und Literatur an Nord- und Ostsee, hrsg. v. Thomas Haye (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 32), Amsterdam–Atlanta 2000, 319–339.

(vierten) mit 2266 Versen besteht das extreme Verhältnis von 1:3! Es umfassen nun die Bücher I bis III die Frühgeschichte der Germanen bzw. Dänen, vor allem die verschiedenen Wanderungen der einzelnen Völker; IV bis VI betreffen die dänische Geschichte und insbesondere die Kriegshandlungen der Zeit Christians III bzw. Frederiks II. Nach einem markanten Einschnitt referieren die Bücher VII und VIII die Vorgeschichte der Eheschließung des Königs, IX und X sind der eigentlichen Hochzeit gewidmet. Buch XI, ein breit angelegter Fürsten- und Staatsspiegel, bildet den Abschluß und führt vom aktuellen Anlaß zur allgemeinen Situation Dänemarks in jenen Jahren. Das ergibt folgenden Aufbau: $(3+3)+(2+2)+1$. Hiervon kann man die ersten sechs Bücher, an Buchzahl genau die halbe Aeneis, an Verszahl aber gerade etwas länger als das gesamte Epos Vergils, ruhig als „Aeneishälfte“ der *Res Danicae* betrachten, die überdies in die bei Vergil vorgegebene Odyssee- (Völkerwanderungen) und Iliashälfte (Kriegstaten) zerfällt. Die zweite Hälfte²⁹ der *Res Danicae* geht mit ihrer Hochzeitsthematik hingegen über Vergil hinaus, den man gerade in dieser Hinsicht ja oft als inkomplett empfand und gelegentlich sogar um eine Schilderung der Hochzeit von Aeneas und Lavinia ergänzte. In gewissem Sinn stellen sich die *Res Danicae* also zu Vergil in ein Verhältnis wie dieser sich selbst zu den Epen Homers. Diesem hohen Anspruch entspricht auch der Beginn des Prooemiums: *Dic mihi Musa, thoro fuerit quae Causa iugali ...* (Dan. 1,1): Laetus kombiniert hier die übliche Frage nach den *causae* (cf. Verg. Aen. 1,8 *Musa mihi causas memora ...*) mit jenem *Dic mihi Musa ...*, mit dem Horaz in seinen Anweisungen, wie ein Prooemium zu gestalten sei, den Beginn der Odyssee übersetzt (Hor. Ars 141), d. h. er stellt sich bewußt in die Tradition der genannten großen Vorgänger.

Freilich endet Laetus' Gehorsam gegenüber Horaz' *Ars poetica* hier bereits, denn ganz im Gegensatz zur Kürze und Schlichtheit, die jener dem potentiellen Dichter für den Beginn eines Epos nahelegt, kommt der Däne zunächst auf 230 Verse Inspirationsbitten an die Muse, Christus, Pallas, Venus und Frederik II, bevor er sich mit ausführlichen Überlegungen zur Frage *Unde autem gravibus primordia rebus... ducam?* (Dan. 1,231sq.) allmählich seinem Thema, annähert, um endlich (Dan. 1,400sq.) einen passenden Einstieg zu finden und seine Erzählung der dänischen Geschichte mit dem Auftritt Noahs nach der Sintflut zu beginnen. Dieser pflanzt (cf. Gen. 9,20–27) den ersten Weinstock und fällt trunken in Schlaf (Dan. 1,400–439), was dem Dichter Gelegenheit zu einer ausführlichen Digression gibt: Die Macht des Weines wird geschildert und mit mythischen Exempeln illustriert, verknüpft mit Mahnungen an die Jugend, sich von *ebrietas*, diesem laut Laetus gerade für Südländer typischen Übel, fernzuhalten. Erst mit Dan. 1,807sq. kehrt die Erzählung zu Noah und seinen Söhnen zurück, verfeinert durch eine köstliche Ethopoeie angeheiterter Greise (Dan. 1,829–881) und die obligaten moralischen Erwägungen zu den verschiedenen Handlungsweisen der Noahsöhne, die zu ihrer Segnung bzw. Verfluchung führen, bis Noah letztlich (1,1160sq.) nach Italien auswandert und dort sein Leben beschließt: *Hicque adeo infelix ubi nunc est Roma, quievit* (Dan. 1,1190).

Das zweite Buch, mit 911 Versen vergleichsweise kurz, ist der Frühgeschichte der

²⁹ „Hälfte“ ist streng genommen inkorrekt: Der Einschnitt zwischen VI und VII liegt, der Verszahl nach, genau im goldenen Schnitt, was wiederum an die *Ars poetica* des Horaz erinnert.

Germanen, die sich von Noahs Sohn Iaphet verschiedentlich ableiten (so z. B. die Kimbern von Iaphetsohn Gomer: Dan. 2,20), gewidmet, wobei grob von einer Dreiteilung gesprochen werden kann: Dan 2,35–139: Klage über die schlechte Quellenlage. – Dan. 139–669: Die Urwanderungen der Germanen und ihre Landnahme in einem recht vergilischen Skandinavien (Dan. 2,160: *Scandia dives opum studiisque asperrima belli* ...), dessen Beschreibung fließend in eine topische Schilderung der edlen Sitten der alten Germanen übergeht; da diese im zweiten Buch vor allem durch die Goten repräsentiert werden, als deren Nachkommen sich traditionell die Schweden, zur Zeit des Dichters also der Erzfeind Dänemarks, sehen, fällt der Vergleich jener Tugenden mit den zeitgenössischen Verhältnissen z. T. recht kritisch aus, die Klage über *luxuria* in der Bekleidung, die seit Maximilian I gerade bei den Deutschen herrsche (2,413–505), sowie wiederum *ebrietas* (2,505–597) bilden die Hauptmotive. – Dan. 597–911: Die Geschichte der Westgoten unter Alarich und ihre Landnahme in Spanien.

Im dritten Buch verengt sich das Blickfeld erneut, und zwar auf die Geschichte der Kimbern, der Ahnen der Dänen. Diese wandern, von den Skythen aus ihrer Urheimat vertrieben, nach Jütland (3,204–392), das zum Gegenstand einer zunehmend hymnischen Beschreibung wird (3,393–727), vermischt wiederum mit moralisierenden Passagen, die erneut in einer *ebrietas*-Klage gipfeln. Freilich kristallisiert sich zunehmend heraus, daß, man bedenke den Schluß des ersten Buches, *ebrietas* gar nicht so sehr den Alkoholismus, sondern in Wahrheit den Katholizismus bezeichnet: Unter diesem Gesichtspunkt des Gegensatzes zwischen weintrunkenen katholischen Südländern und nüchternen³⁰ protestantischen Germanen ist auch der des weiteren geschilderte Zug der Kimbern als Präfiguration des zeitgenössischen Konflikts zu lesen. Jedenfalls ziehen die Kimbern, von den ewig feindseligen Goten bedrängt, friedlich und als bittende Landsuchende (sic!) wie weiland Aeneas (3,1737sq. wird diese Parallele auch ausgesprochen) Richtung Italien, werden aber noch in Gallien durch eine römische Gesandtschaft hochmütig abgewiesen (3,1288–1345) und besiegen hernach die Römer in mehreren Gefechten, bevor sich die Ereignisse zum (aus literarischen Gründen auf eine einzige Schlacht konzentrierten) Entscheidungskampf zwischen Marius und den zum größten Ärger Roms mit den Kimbern verbündeten Galliern³¹ zuspitzen. Die beiden Feldherrnreden des Marius (1533–1606) und des namenlosen gallischen Führers (1628–1784; man beachte die Reihenfolge!) heben dabei das Geschehen in den Rang eines religiösen Entscheidungskampfes, der mehr dem 16. Jhdt. anzugehören scheint als der Antike. Nach der gallischen Niederlage folgt noch, *en passant*, die heimtückische Besiegung der Kimbern (3,1850–1880), deren Reste sich sodann in die Alpen zurückziehen und dort zu Ahnen der (1905–2015) hymnisch gepriesenen protestantischen Schweiz (!) werden, letzten Endes also doch Sieger bleiben. Mit einer kursorischen Erwähnung weiterer germanischer Völker schließt das Buch, das in seinem Grundkonzept, der Ineinanderspiegelung von Gegenwart und halbmythischer Vergangenheit, wie auch in seiner Materie eine durchaus vergilische Konzeption verrät, zu

³⁰ oder wenigstens nicht vom Wein trunkenen: ... *Cerevisia nusquam / conficitur melius* ... (Dan. 3,650sq.)

³¹ Man könnte hieraus den (freilich auch sonst naheliegenden) Schluß ziehen, daß dieser Teil der *Res Danicae* noch vor der Bartholomäusnacht (23./24. 8. 1572) verfaßt wurde).

der der Dichter also offenkundig ebenso fähig wie willens war.

Leider scheitert diese Konzeption bereits im vierten Buch, wo volle 2266 Verse lang rein lineares Erzählen der dänischen Geschichte, bei der man nun endlich gelandet ist, vom mythischen König Dan bis ins 16. Jhdt. gnadenlos exerziert wird. Diese für den Leser äußerst ermüdende Passage mündet im fünften Buch in eine zwar recht verwirrende, aber immerhin ansatzweise epische Schilderung der Regierungszeit Christians III, insbesondere der sog. Grafenfehde. Buch VI behandelt nach Tod und Beisetzung jenes Königs die bisherige Regierung seines Sohnes, wobei der Dietmarschenkrieg (1559) nur kurz erwähnt³², der Dreikronenkrieg hingegen (1563–1568/70) breit und mit einzelnen hochepischen Szenen ausgebreitet wird. Damit ist das Epos, wenn auch um den Preis einer tragfähigen Konzeption zugunsten eines gelegentlich hanebüchenen Dahinerzählens, historisch bis knapp vor die Hochzeit des Königs geführt.

Mit Buch VII beginnt der neue Themenblock: Nach dem Friedensschluß mit Schweden (1570) denkt Frederik ans Heiraten. Überlegungen zur Wahl der idealen Braut, als deren Hauptkriterium das der geographischen Nähe erscheint (7,161–204), führen fast automatisch auf Sophie von Mecklenburg. Nach der unvermeidlichen hymnischen Beschreibung jenes Ländchens (7,211–585) schließen allgemeine Erwägung zur guten Eheführung das kurze Buch ab, dem deutlich anzumerken ist, wie mühsam der Dichter die eigentlich nicht vorhandene Vorgeschichte dieser Hochzeit aufzubessern und die reale Vorgeschichte, die verschiedenen längst ventilierten Eheprojekte sowie die im letzten Moment gelöste Verlobung des Königs mit Anne von Hardenberg, zu ignorieren sucht.

Das achte Buch, dessen Inhalt eigentlich nur die poetisch unergiebigsten Verhandlungen zwischen dem König und seinen künftigen Schwiegereltern sowie eine kurze Erkrankung und rasche Genesung des Königs (8,1578–1688) bilden, setzt die quälend langsame quasi-Vorgeschichte der Hochzeit fort, bereichert um ein höchst kurioses Stück, ein eingeschobenes Lehrgedicht über Schweinemast, Schweineschlachten und die Herstellung von Schinken (8,56–374). Über die Gründe, die den Dichter veranlaßt haben mögen, diese – fachlich übrigens weitgehend korrekte³³ – Passage einzufügen, war vorderhand keine Klarheit zu gewinnen.

Buch IX beginnt quasi mit einem historischen Nachtrag: Es droht eine Bauernerhebung, die durch rasches Eingreifen des Königs aber abgeblockt werden kann (9,1–158), dann setzt ein großes Binnenprooemium ein (9,159–311), worin Laetus überraschend persönlich spricht: Bislang sei er selbst im Glück gewesen, während er von grimmigen Taten gesungen habe, nun, da er die Hochzeit seines Königs schildern solle, sei er selbst zutiefst betrübt, da soeben seine eigene Frau verstorben sei. Der Rest des Buches schildert die unmittelbaren Vorbereitungen, ganz Dänemark wetteifert in Festfreude, und in der Nacht vor dem großen Ereignis erscheint dem König sein Vater im Traum, um ihm gute Ratschläge

³² Hierzu existierten bereits Epen von Rantzau sowie von Laetus' Wittenberger Studienkollegen Hieronymus Osius. Ähnlich verfährt der Dichter im vierten Buch, wo er die Regierung Margaretes, der er ja selbst bereits ein eigenes Epos gewidmet hatte, nur streift (4,1555–1592).

³³ Für die fachkundige (und überdies äußerst wohlschmeckende) Beratung auf diesem für Philologen doch ungewohnten Gebiet danke ich besonders Frau K. Segl (St. Pölten).

zu erteilen (9,818–882). Buch X. schildert dann die Hochzeit selbst wohl nach Berichten von Augenzeugen, soweit das Material eben reichte: Zum Schluß gesteht der Dichter, das Ende der Festivitäten nicht beschreiben zu können, weil er hierüber noch nicht informiert sei, was angesichts der Zeitspanne von etwa einem Jahr, die inzwischen verstrichen sein mußte, doch überrascht.

Wohl um das Werk nicht mit einer so banalen Formel beschließen zu müssen, fügt Laetus mit Buch XI (1844 Verse) noch einen ausführlichen und auf den aktuellen Anlaß nur notdürftig zugeschnittenen Staats- und Fürstenspiegel an, der durch seine Charakterisierung vieler Einzelpersönlichkeiten Dänemarks in jenen Jahren zweifellos von einigem historischem Interesse sein dürfte und mit einem großen Hymnus auf das Land (1819sqq.) endet.

Es stellt sich nun die Frage, wie weit sich aus dem Zustand des skizzierten Epos Rückschlüsse auf die Art seiner Entstehung ziehen lassen; allein das verquere Binnenproemium in IX, das die Hochzeitsthematik ankündigt, nachdem bereits zwei Bücher lang, wenn auch recht verzweifelt gedehnt, von ihr die Rede war, deutet ja darauf hin, daß dem Werk ursprünglich ein anderer Plan zugrunde gelegen sein könnte. Ohne Ergebnissen genauerer Untersuchungen vorgreifen zu wollen, sei auf folgende Ansatzpunkte verwiesen:

- Die Bemerkung Laetus' in der *Epistola dedicatoria* (p. b2^v), das Werk sei ihm vom König unangenehm spät aufgetragen worden.
- Das merkwürdige Schwanken zwischen qualitativ-epische Konzeption (v. a. in den Büchern III und VI) und geistlosem Dahindichten etwa im vierten Buch.
- Das erwähnte Proemium in IX, der diesem vorangehende historische Nachtrag sowie die beiden davor stehenden, ungewöhnlich schwachen Bücher, die den Verdacht nahelegen, daß gerade in diesem Bereich am ursprünglichen Plan vorbei improvisiert wurde.

Hiervon überrascht der erste Punkt am meisten: Laetus hätte ein ungewöhnlich nachlässiger Poet sein müssen, wenn er für seinen König, der seit über einem Jahrzehnt auf Brautsuche war, nicht längst ein angemessenes Hochzeitsgedicht auch größeren Umfangs auf Vorrat gearbeitet hätte; der Wunsch des Monarchen nach einem solchen jedenfalls konnte unmöglich unerwartet kommen, auch nicht, wenn meine Annahme einer offiziellen Publikationsreise gerade zum Zeitpunkt der Hochzeit zutrifft: Umso mehr Grund hatte Laetus, auf lange Sicht vorzuarbeiten.

Genau hier aber mag das Kernproblem liegen: Wenn Laetus langfristig plante und ein entsprechendes Festgedicht in petto vorbereitete, so schrieb er vermutlich für die falsche Braut, für Anne von Hardenberg nämlich, mit der der König seit 1569 verlobt war, während die Verhandlungen um die Hand der Mecklenburgerin erst im Winter 1571/72, also kurz vor der Abreise Laetus' aus Dänemark, stattfanden. Das würde erklären, weshalb gerade der Bereich der Hochzeitsvorgeschichte, die ja, falls das Epos ansonsten schon fertig vorlag, nun (noch dazu unter den erschwerenden Umständen einer Reise) komplett ausgewechselt werden mußte, eher provisorisch wirkt, und weshalb am Beginn von IX durch einen Nachtrag die eigentlich in VI bereits abgeschlossene dänische Geschichte noch einmal auf aktuellen Stand gebracht werden mußte.

Problematisch bleibt die erste Hälfte, die mit der eigentlichen Hochzeitsthematik wenig zu tun hat und von diesbezüglichen Problemen eigentlich unberührt bleiben mußte. Mein Eindruck ist, daß hier, aus welchen Gründen auch immer, zwei gut epische Stücke, die Kimbern- und die Dreikronenkriegspassage, durch Ein- bzw. Überleitungstexte zu einem neuen, andersgearteten Werk verschmolzen wurden. Es scheint mir durchaus denkbar, daß der Dichter der *Margaretica* sich ursprünglich mit Gedanken an ein vergilisch konzipiertes Kimbernepos bzw. an ein zeithistorisches Epos trug; zu einem vorderhand nicht näher bestimmbar Zeitpunkt hätte er dann beschlossen, diese nicht als Einzelwerke, sondern als Teile eines die gesamte dänische Geschichte abdeckenden Epos auszuarbeiten, was natürlich v. a. die immer noch erkennbare vergilische Konzeption des Kimbernbuches wirkungslos verpuffen ließ. Rechnet man dann noch das Problem der vertauschten Braut hinzu, so wird vielleicht begreiflich, weshalb das Werk letztlich wie eine Ruine seiner selbst erscheint.

Soweit einige kurze Überlegungen zu den *Res Danicae* des Laetus, die vielleicht dazu dienen mögen, einerseits den Dichter von dem Vorwurf, eines der mißlungensten Epen der Literaturgeschichte verfaßt zu haben, zu entlasten, soweit dies bei einer ersten Durchsicht des Werkes und ohne nähere Nachforschungen auch in dänischen Archiven und v. a. im Nachlaß Laetus' möglich war, andererseits dazu anzuregen, eben derartige Forschungen sowie nähere Untersuchungen jenes merkwürdigen Stückes Literatur anzustellen.

WOLFGANG KOFLER

**VERGILISCHE ECHOS.
ZUR DEKONSTRUKTION EINES KLASSISCHEN VORBILDS
IN UMBERTO ECOS *BAUDOLINO***

Immer dann, wenn ein neuer Roman von Umberto Eco in die Buchläden kommt, scheint dies für Literaturkenner, -wissenschaftler und -kritiker der Startschuß zu einem verbissenen Wettlauf zu sein, in dem es darum geht, so schnell als möglich aufzudecken, welche literarische und nichtliterarische Vorbilder sowie versteckte Hinweise der Star des postmodernen Romans dieses Mal in sein Werk verpackt hat.¹ Beim *Baudolino*,² der dem Publikum im Herbst 2000 präsentiert wurde, war dies nicht anders. Die gelehrten Leser des italienischen Romanciers orteten sofort eine beträchtliche Zahl von mehr oder weniger offensichtlichen Quellen, die Eco für seine Geschichte des Ziehsohnes von Friedrich Barbarossa benutzt hat oder benutzt haben soll.³ Die bereits im Roman selbst genannten Geschichtswerke des mittelalterlichen Chronisten Otto von Freising und ihre Fortsetzung durch dessen Sekretär Rahewin wurden hier ebenso angeführt wie der große Fundus an theologischer und philosophischer Literatur, auf den der Autor bereits im *Namen der Rose* zurückgegriffen hatte. Auch dichterische Quellen fehlten natürlich nicht: So wurden etwa Bezüge zu Dantes *Vita Nova* und *Divina Commedia* ausgemacht und die Gedichte, mit welchen Baudolino in Paris für seinen permanent inspirationslosen Dichterfreund als Ghostwriter tätig wird, schnell als

¹ Zur hervorragenden Stellung, welche der Intertextualität in der Postmoderne zukommt, vgl. etwa I. HOESTEREY, *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne* = Athenäums Monografien, Literaturwissenschaft 92, Frankfurt am Main 1988. Die Arbeiten, die sich mit den von Eco verwendeten Quellen auseinandersetzen, sind Legion. Ich nenne beispielshalber nur U. BARON, *Echos Gebein. Vom Elefantenfriedhof der literarischen Anspielungen*, in: T. KJNDT–H.-H. MÜLLER, *Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, München 2000, 11–20. Im – vom ihm selbst verfaßten – Klappentext zur ersten italienischen Ausgabe des *Namen der Rose* ermutigt der Autor den Leser ganz explizit zur intertextuellen Lektüre, indem er von seinem Werk als Textgewebe spricht, das aus anderen Texten zusammensetzt ist. Vgl. auch folgende, anlässlich eines Interview mit der Tageszeitung *La Repubblica* (15. Oktober 1980) getätigte Äußerung: „È mia ambizione che nel mio libro (sc. dem *Namen der Rose*) non ci sia niente di mio, ma solo testi già scritti.“

² Ein gutes Bündel an nützlichen Hintergrundinformationen zum Roman findet sich auf der Webpage des deutschen Hanser-Verlages: <http://www.hanser.de/eco>, 17.05.2006.

³ Für eine umfassende Übersicht über die intertextuellen Verweise, die im *Baudolino* zu finden sind, vgl. R. CAPOZZI, *The Return of Umberto Eco. Baudolino homo ludens: Describing the Unknown*, *Rivista di Studi Italiani* 18 (2000) 211–35.

Versatzstücke aus dem Werk des in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wirkenden Archipoeta erkannt. Dazu kam – bei einem Roman, der von einer abenteuerlichen Reise erzählt, nicht überraschend – der Verweis auf Reiseliteratur mehr oder weniger phantastischer Prägung wie z. B. die *Odyssee*, Marco Polos *Milione* oder Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*. Angeblich stand auch der Film Pate für den Roman: Monty Pythons *Ritter der Kokosnuß* wurden ebenso ins Feld geführt wie die Ende der 60er Jahre in Italien gedrehten Ritter-Persiflagen um tolpatschigen Ritter Brancalone alias Vittorio Gassman.⁴

Dieser Liste an mehr oder weniger illustren Vorbildern läßt sich aber noch ein weiteres hinzufügen: Vergil und sein Epos über Aeneas, den trojanischen Stammvater der Römer. Die Stelle, an der sich Ecos Roman und die *Aeneis* berühren, findet sich im zweiten *Baudolino*-Kapitel. Dessen Handlung führt uns ins Jahr 1204 n. Chr. zurück und erzählt, wie die Stadt Konstantinopel während des vierten Kreuzzugs erobert und geplündert wird. Unter diesen unerfreulichen Umständen trifft der vor der Meute der Kreuzfahrer flüchtende hohe byzantinische Magistrat Niketas Choniates auf Baudolino, den Protagonisten des Romans, und wird von ihm gerettet. Diese Begegnung ist ein für die Struktur des Werks zentrales Ereignis, weil sie dem Titelhelden einen Zuhörer und dem Roman einen narrativen Rahmen beschert, denn Baudolino kann seinem neuen Gefährten nun seine Lebensgeschichte erzählen. Er ist nämlich gerade aus dem Orient zurückgekehrt, wo er das sagenumwobene Reich des Priesterkönigs Johannes suchen wollte, um ihm, wie es der ursprüngliche Plan vorsah, den heiligen Gral – in Wirklichkeit nichts anderes als eine durch eines der üblichen Lügenmärchen Baudolinos geadelte Holzschale – zu überbringen und auf diese Weise freundschaftliche Kontakte zu dem unbekannten Herrscher zu knüpfen. Die neuen Beziehungen hätten Baudolinos Herrn und Adoptivvater Friedrich Barbarossa bessere Karten in jenem Konkurrenzkampf verschaffen sollen, den dieser um die politische Vormachtstellung sowohl gegen den Papst als auch die Herrscher von Byzanz austrug.

Die direkte Quelle für Ecos Bericht über das brennende Konstantinopel ist jedoch nicht Vergil, sondern Niketas Choniates selbst, der neben seiner Karriere als hoher kaiserlicher Beamter auch eine umfangreiche Chronik verfaßt hat, die zu den wichtigsten Quellen für die byzantinische Geschichte des 12. Jahrhunderts gehört. Eco zeigt an mehreren Stellen, daß er dieses Werk sehr genau kennt. Die beiden für den inhaltlichen Fortschritt des zweiten *Baudolino*-Kapitels wohl bedeutsamsten Anleihen bei Niketas verweisen aber gleichzeitig auf zwei Stellen aus dem zweiten Buch der *Aeneis*, in dem von der Zerstörung und Plünderung Trojas die Rede ist.

⁴ Hier wäre auch Robert Zemeckis *Forrest Gump* (1994) zu nennen, dessen Titelheld ähnlich pikareske Züge aufweist wie Baudolino. Vor allem ein Motiv – es erinnert an die antike Praxis der aitiologischen Dichtung – verbindet die zwei Figuren in auffallender Weise: Beide werden nämlich immer wieder zum Auslöser für wichtige politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse. So deckt z. B. Forrest Gump in seiner Naivität den Watergate-Skandal auf, Baudolino wiederum verleiht mit der Fälschung des Turiner Grabtuches dem Run auf Reliquien neuen Schwung.

In der ersten dieser Szenen bedient sich Baudolino einer List, um sich vor den Kreuzfahrern in Sicherheit zu bringen (Baudolino 31⁵):

„(...) Allora c'era una cosa sola da fare. Mi sono acquattato dietro l'angolo sino a che non è entrato nel vincolo un cavaliere, che da quanto aveva bevuto ormai non sapeva neppure dove andava e si lasciava portare dal cavallo. Non ho dovuto far altro che tirarlo per una gamba, e quello è cascato giù. Gli ho tolto l'elmo, gli ho lasciato cadere una pietra sulla testa...“ (...) „(...) gli ho tolto la cotta di maglia e la veste, l'elmo, le armi, mi sono preso il cavallo, e via per i quartieri, (...)“

Bei Niketas Choniates liest sich das so (Nik. Chon. Hist. 588,13–19 van Dieten = 777 Bekker⁶):

ἦν οὖν ἐμοὶ τις συνήθης τε καὶ συνέστιος ἐκ τοῦ τῶν Βενετῶν προελθὼν γένους, κομιδῆς ἀξιόχρεος καὶ τῆς ἐς τὸ σῶμα ἀσφαλείας κομιδῇ μετέχων τοῖς οὖσιν ἅμα καὶ γυναῖκί. οὗτος χρήσιμος ἡμῖν ἐν τοῖς τότε καιροῖς δείκνυται. θωρακισάμενος γὰρ καὶ τὸν ἔμπορον εἰς στρατιώτην μεταμειψάμενος μάλα ἐμβριθῶς ἀπεκρούετο μέχρι τινὸς τοὺς εἰσιόντας τὸ οἶκημα σκυλευτάς, τὸν συνοπλίτην ἐκείνοις ὑποκρινόμενος καὶ προειληφέναι τὴν οἰκίαν σχηματιζόμενος...⁷

Obwohl der Zeitpunkt der Verkleidung im Ablauf der Erzählung etwas früher angesetzt ist als im *Baudolino* (dort wird die List ja nicht im Haus des byzantinischen Aristokraten, sondern erst während der Flucht durch das Flammenmeer in Szene gesetzt), ist Niketas als Vorbild Ecos ganz deutlich erkennbar. Das Motiv der Krieger, welche die Rüstung ihrer gefallenen Gegner anziehen, ist uns aber auch aus dem zweiten Buch der *Aeneis* bekannt. Dort schlägt der übermotivierte *iuvenis Coroeus* trojanischen Waffengefährten auf der Flucht durch das brennende Troja – also exakt an einer der Chronologie der Ereignisse im *Baudolino* entsprechenden Stelle – vor, die Waffen einiger erschlagener griechischer Kämpfer an sich zu nehmen, um mit dieser Verkleidung die Feinde zu überlisten (Verg. Aen. 2,387–391):

*„o socii, qua prima' inquit, Fortuna salutis
monstrat iter, quaque ostendit se dextra, sequamur:
mutemus clipeos Danaumque insignia nobis
aptemus. dolus an uirtus, quis in hoste requirat?“*

⁵ Text nach: U. ECO, *Baudolino*, Mailand 2000.

⁶ Der griechische Text richtet sich nach J.-L. VAN DIETEN (Hg.), *Nicetae Choniatae Historia. Pars prior* = Corpus fontium historiae Byzantinae XI/1, Berlin 1975.

⁷ „Ich hatte einen Freund und Hausgenossen aus dem Volke der Venetiker, der samt seinem Besitz und seiner Frau bei mir Unterkunft und Schutz gefunden hatte. Dieser Mann war für uns in diesen Tagen eine große Hilfe. Er legte sich einen Panzer an, verwandelte sich aus einem Kaufherm in einen Krieger und vertrieb eine Zeitlang mit donnernder Stimme die in das Haus eindringenden Plünderer, indem er so tat, als wäre er einer der ihren, der schon vor ihnen das Haus in Besitz genommen hätte.“ (Übersetzung aus: F. GRABLER, *Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel* = Byzantinische Geschichtsschreiber 9, Graz–Wien–Köln 1958, 166.)

*arma dabunt ipsi.*⁸

Der Fortgang der Vergilischen Erzählung zeigt uns übrigens, daß der Einfall des Co-roebus nicht so genial ist, wie er zunächst scheint, im Gegenteil: Er endet für einige der Beteiligten tödlich, weil sie nach anfänglichen Erfolgen von ihren eigenen Leuten für Griechen gehalten und angegriffen werden. Dies ist deshalb interessant für uns, weil die Geschichte bei Niketas einen glücklichen Ausgang hat, an den auch Eco anschließt. Dabei überrascht es nicht, daß der italienische Autor Gefallen an einem Motiv findet, das sich in seinen beiden Vorlagen in spiegelverkehrter Form präsentiert: Er selbst ist bekannt dafür, daß er von anderen Autoren entlehene Motive und Strukturen umkehrt. Ähnliche Gestaltungssprinzipien werden auch in der zweiten Szene sichtbar, die uns über Niketas Choniates zurück zu Vergil führt.

Bevor Baudolino in der Hagia Sophia mit Niketas zusammentrifft, muß er mit ansehen, wie die brandschatzenden Kreuzfahrer ein ehernes Standbild der trojanischen Helena umstürzen, um sie anschließend einzuschmelzen (Baudolino 29):

„(...) E li ho visto la bellezza sfiorire e diventare cosa pesante. Sai, da quando sono in città ogni tanto andavo laggiù a contemplare la statua di quella fanciulla, quella dai piedi ben torniti, le braccia che sembrano neve e le labbra rosse, quel sorriso, e quei seni, e le vesti e i capelli che danzavano al vento, che a vederla da lontano non si poteva credere che fosse in bronzo, perché pareva di carne viva...“

„È la statua di Elena di Troia. Ma che è accaduto?“

„Nel giro di pochi secondi ho visto la colonna su cui stava piegarsi come un albero segato alla base e giù per terra, tutto un gran polverone. A pezzi, laggiù il corpo, a pochi passi da me la testa, e solo allora mi sono accorto com'era grande quella statua. (...)“

Auf diese Episode kommt Niketas erst in einem berühmten Anhang seiner *Historia* zu sprechen. Die gemeinhin mit dem Titel *De signis* (Nik. Chon. Hist. 647,1–655,65 van Dieten = 854–868 Bekker) bezeichnete Nachschrift listet die von den Kreuzfahrern zerstörten Kunstwerke auf. Gewiß kommt dabei auch der Helenastatue eine wichtige Stellung zu (Nik. Chon. Hist. 652,58–653,4 van Dieten = 863–865 Bekker), es ist jedoch auffällig, daß fast alle anderen von Niketas zum Teil recht ausführlich beschriebenen Bildnisse bei Eco gar nicht oder nur ganz am Rande erwähnt werden. Die Wahl Ecos läßt sich nun sehr leicht damit erklären, daß er seiner Schilderung vom Brand Konstantinopels – ebenso wie in der Verkleidungsszene – eine vergilische Note verleihen möchte. Die Erzählung vom Fall Trojas in der *Aeneis* gipfelt nämlich in jener Szene, in der Aeneas vom Dach herab in den Palast des Priamus blickt, dessen Ermordung durch Neoptolemus mitverfolgt und im Anschluß daran – und das ist der entscheidende Punkt – die schöne Helena, den Anlaß für den unseligen Krieg, erblickt. Darauf gerät er in Wut und kann von seiner Mutter Venus

⁸ „Kameraden!“ sagte er, „Fortuna zeigt uns einen Weg, auf dem wir uns retten können. Diesem wollen wir folgen! Laßt uns die Schilde tauschen, nehmen wir die Zeichen der Griechen an uns! List oder Tapferkeit? – Wer fragt danach, wenn es gegen einen Feind geht? Sie selbst werden uns ihre Waffen in die Hand geben.“

nur mit Mühe davor zurückgehalten werden, sich auf die verhaßte Frau zu stürzen und sie zu töten (Verg. Aen. 2,567–623). Gerade der erste Teil dieser Episode (567–588) besitzt einen hohen Bekanntheitsgrad. Seine Echtheit ist nämlich umstritten und bis zum heutigen Tag Gegenstand von mit Ausdauer geführten philologischen Debatten.⁹ Zudem bietet sie sich auch deshalb für eine Bearbeitung an, weil sie es dem Autor ermöglicht, eine seiner liebsten Verfahrensweisen bei der Adaption von literarischen und nichtliterarischen Quellen einzusetzen. Ich spreche hier – wie bereits oben – von der Umkehrung von inhaltlichen und strukturellen Elementen. In diesem Fall verhält sie sich folgendermaßen: Während Aeneas bei Vergil von Zorn auf Helena erfüllt ist und sie beinahe erschlägt, wird Baudolino von der Statue der verführerischen Frau fast erotisch angezogen und gerät in Rage, als er ansehen muß, wie die barbarischen Kreuzfahrer sie aus purer Geldgier in Stücke schlagen.

Neben diesen Details, welche die Chronik des Niketas und Vergils *Aeneis* übereinanderblenden, finden sich in Ecos Schilderung auch Elemente, die den Leser ohne Umweg auf den römischen Dichter zurückführen. So erinnert die Fürsorge, mit der Baudolino Niketas in Sicherheit bringt, obwohl dieser sich eigentlich gegen eine Rettung sträubt und lieber in sein Haus und zu seiner Familie zurückgebracht werden möchte,¹⁰ an die Eindringlichkeit, mit der Aeneas seinen ebenfalls widerspenstigen und sich für einen Verbleib in der Stadt aussprechenden Vater Anchises dazu überredet, auf seine Schultern zu steigen und Troja zu verlassen (Verg. Aen. 2,634–720).

Ähnlich verhält es sich mit jenen Szenen im zweiten Kapitel des *Baudolino*, in welchen uns die blasphemischen Taten der Kreuzfahrer vor Augen geführt werden. So parodieren sie in betrunkenem Zustand das Sakrament der Eucharistie, zwingen eine Prostituierte dazu, auf dem Hauptaltar in der Hagia Sophia obszöne Tänze aufzuführen, oder zerren eine Jungfrau an den Haaren herbei und vergreifen sich an ihr, um festzustellen, ob sie tatsächlich noch unberührt ist (Baudolino 21–23). Diese Schilderungen finden weniger in der *Historia* des Niketas eine Entsprechung als im zweiten Buch der *Aeneis*. Dort erleben wir nämlich, wie die Priesterin Cassandra, die im Minervatempel Asyl gesucht hatte, an den Haaren aus diesem gezogen wird (Aen. 2,402–406) oder wie Neoptolemus den greisen Priamus gerade an jenem Altar abschlachtet, in dessen Schutz dieser zusammen mit seiner Frau Hecuba geflüchtet ist (Verg. Aen. 2,506–558).

Diese Analogien im Aufbau und in der Gestaltung der beiden Einzelszenen korrespondieren mit ebensolchen im Makrobereich, d.h. in der Art und Weise, wie die Schilderungen der Plünderung von Konstantinopel einerseits und jener von Troja andererseits in die Gesamtkonzeption des *Baudolino* bzw. der *Aeneis* eingebettet werden.

Die erste und auffälligste Entsprechung findet sich in der Erzählsituation. Beide Episoden werden nämlich von den Protagonisten selbst geschildert: Aeneas nimmt an einem

⁹ Zu dieser Frage vgl. z.B. T. BERRES, *Vergil und die Helenaszene, mit einem Exkurs zu den Halbversen* = Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 90, Heidelberg 1992.

¹⁰ Baudolino 26–27: „(...) io non posso venire con te. Io ti mostro la strada, ma poi debbo tornare indietro. Io debbo porre in salvo la mia famiglia, nascosta in una piccola casa dietro a Santa Irene. (...)“

ihm zu Ehren veranstalteten Gastmahl am Hof von Karthago teil und berichtet den dort Anwesenden im Rahmen einer breit angelegten Ich-Erzählung, die den *Aeneis*-Leser über zwei Bücher hinweg begleitet, vom Untergang seiner Heimat. In Ecos Roman nimmt Baudolino diesen Blickwinkel ein, indem er Niketas von seinen bisherigen Erlebnissen in der brennenden Stadt berichtet.

Diese Entsprechung bedingt wichtige Analogien in der Gesamtstruktur der beiden Werke. Sie werden besonders an der Position sichtbar, welche die fraglichen Szenen in der *Aeneis* bzw. im *Baudolino* innehaben. Hierbei fällt uns zunächst eines ins Auge: Beide Plünderungsszenen folgen unmittelbar auf einen Einleitungsteil und stehen damit fast am Anfang der jeweiligen Werke. So füllt die Schilderung vom Brand Konstantinopels das zweite Kapitel im *Baudolino* aus, während wir im zweiten Buch der *Aeneis* vom Untergang Trojas lesen. Zu dieser Analogie im äußeren Aufbau tritt eine – wiederum im Kontrapunkt konzipierte – Entsprechung im tatsächlichen Ablauf der Erzählung. Wenn wir die in der *Aeneis* berichteten Ereignisse nämlich aus einer streng chronologischen Perspektive betrachten, dann stellt die Eroberung Trojas, von welcher Aeneas seinen Zuhörern am Hof von Karthago berichtet, den eigentlichen Beginn des Werkes dar. Die Geschehnisse in Ecos Konstantinopel hingegen bilden – wieder aus der Sicht der chronologischen Abfolge – den Werkschluß.

Zu diesem Zusammenspiel paralleler und antithetischer Strukturen paßt ein weiteres inhaltliches Detail. Wenn wir Konstantinopel und Troja von einem geographischen Standpunkt aus betrachten und daran denken, über welch große Räume sich die Ereignisse im *Baudolino* erstrecken, werden wir feststellen, daß beide Städte eigentlich recht nahe beieinander liegen. Diese Nähe wird dann besonders interessant, wenn wir zu der örtlichen eine zeitliche Betrachtungsweise hinzunehmen. Im Lichte der Dynamik mythologischer und politischer Sukzession sind Konstantinopel und Troja nämlich ein und dieselbe Stadt. Von Aeneas und seinen Fluchtgefährten in Italien neu gegründet, stieg Troja/Rom zur Hauptstadt eines riesigen Weltreichs auf. Im vierten Jahrhundert nach Christus wurde das Zentrum dieser Macht nach Konstantinopel verlegt. Seitdem erhoben zwei Städte den Anspruch, legitime Nachfolgerinnen von Troja und Rom zu sein. Diese Kontroverse prägte nicht zuletzt die politischen Verhältnisse des Mittelalters (also jene des Eco-Romans), in welchen sich auf der einen Seite – ihrerseits um die Nachfolge der römischen Herrschaft eifernd – Papst und Kaiser und auf der anderen die oströmische Führung konkurrierend gegenüberstanden. Die Einwohner Konstantinopels hörten bis 1453 ja nie auf, sich als Erben Roms zu betrachten. Dies spiegelt sich nicht zuletzt im Umstand, daß sie sich selbst immer Römer (auf griechisch Ῥωμαῖοι) zu nennen pflegten. Weil diese Bezeichnung auch im *Baudolino* hin und wieder auftaucht (*romei*), erlaubt uns der von Troja über Rom nach Konstantinopel verlaufende Machttransfer (die sog. *translatio imperii*) in dem von Eco inszenierten Brand Konstantinopels eine Neuauflage der vor langer Zeit nur dreihundert Kilometer weiter südwestlich gelegten Feuer Trojas zu sehen.

Diese Interpretation ist um so plausibler, als in den Streit um die Stadt in gewisser Weise immer noch dieselben Parteien verwickelt scheinen. Dies wird z.B. daran deutlich, daß der Autor – auch hier historischen Usancen folgend – die Einwohner von Konstantinopel dauernd als Griechen (*greci*) und die Kreuzfahrer als Lateiner (*latini*) bezeichnet. Man

würde sicherlich zu weit gehen, wenn man in dem Umstand, daß der Autor gerade diesen letzten Begriff sehr gerne verwendet, einen versteckten Hinweis auf die Sprache des der Episode zugrundeliegenden Vergilischen Subtextes erkennen möchte. Auf einer anderen Ebene aber macht das Rekurren auf das Gegensatzpaar Griechen/Lateiner durchaus Sinn – allerdings nur, wenn man beachtet, daß die Situation, in der sich Griechen und „lateinische“ Trojaner nun gegenüberstehen, in der für Eco so typischen Manier eine antithetische Wendung erfährt: Nach 2000 Jahren haben sich die machtpolitischen Vorzeichen nämlich verändert. Waren im Kampf um Troja die Griechen die siegreichen Angreifer, so sind es nun die Lateiner, welche die Oberhand behalten. In diesem Sinne ist Ecos Inszenierung der Schlacht um Konstantinopel aus dem Blickwinkel der beim ersten Mal unterlegenen Trojaner auch als poetische Revanche zu verstehen, in der das erste Rom gegen das letzte zurückschlägt und den Bürgern von Konstantinopel das Recht streitig macht, sich als legitime Nachfolger der Römer – eben als *Ῥωμαῖοι* – oder gar, um dieselben Worte wie Niketas bei Eco zu gebrauchen, „letzte Römer“ (*ultimi romani*, Baudolino 21) zu betrachten.¹¹

Wie bereits angedeutet – und hierauf verweist ja auch das Gros der vom Autor bemühten Requisiten und Figuren wie der heilige Gral oder der Priesterkönig Johannes –, ist die zentrale Frage, um die sich der *Baudolino* dreht, jene nach der Legitimation von Herrschaft.¹² Dieses Thema stellt aber eine weitere, ja vielleicht die wichtigste Brücke zur *Aeneis* dar, weil Vergil die Begründung eben dieser Herrschaft zum eigentlichen Ziel seines Hauptwerkes gemacht¹³ und die hierzu notwendigen und durch das augusteische Wertesystem vorgegebenen Qualitäten – die prominenteste ist wohl die *pietas*, das Pflichtbewußtsein in allen religiösen und sozialen Belangen – in der Idealfigur des Aeneas exemplarisch zusammengefaßt hat.¹⁴ Umberto Eco wäre aber nicht er selbst, wenn er Vergils Rechtfertigung des von einem Menschen wie Augustus geltend gemachten politischen Machtanspruchs nicht hinterfragen würde, ja nicht ein Gegenmodell zu dieser entwürfe, das den veränderten gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Bedingungen Rechnung tragen würde. In diesem Sinne kann es ihm nur entgegenkommen, daß die Fahrt, die Baudolino in das im fernen Orient gelegene Reich des Priesterkönigs Johannes unternimmt, um den Machtanspruch des römischen Kaisers auf eine neue Grundlage zu stellen, in die genau entgegengesetzte Richtung jener Reise führt, die Aeneas und seine Gefährten von Asien nach Italien gebracht hat, um dort die von ihren Feinden zerstörte Stadt als Zentrum einer neuen Welt-

¹¹ S. Baudolino 34: „(Baudolino:) ‚Bene, lì (sc. nella mia patria) una volta c’erano i romani, quelli di Roma, quelli che parlavano latino, non i romani che adesso dite di essere voi che parlate greco, e che noi chiamiamo romei, o greculi, se mi scusi la parola. (...)‘“

¹² Für einen guten Überblick über den historischen Hintergrund zu dieser Frage, vgl. F. OPLL, *Friedrich Barbarossa*, Darmstadt 1998, 272–298.

¹³ Für eine umfassende Darstellung der Art und Weise, in welcher in der *Aeneis* auf politische Ideen, Verhältnisse und Ereignisse Bezug genommen wird, vgl. P. HARDIE, *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford 1986.

¹⁴ Vgl. etwa B. OTIS, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, besonders 313–82.

ordnung neu zu begründen.¹⁵ Welches ist aber nun das – unvergilische – Gegenbild, das Umberto Eco zeichnet?

Vielleicht finden wir eine Antwort auf diese Frage, wenn wir folgende Überlegung anstellen: So wie Ecos bisherige Romane rekurriert auch der *Baudolino* ganz dezidiert auf ein postmodernes Weltbild.¹⁶ Ein für das postmoderne Denken zentraler Punkt ist der, daß es nicht eine einzige, universelle Wahrheit, sondern viele verschiedene Wahrheiten gibt, von denen einer jeden, von spezifischen Situationen und Umständen abhängig, ihre eigene Berechtigung und Gültigkeit zukommt. Auch eine Lüge kann zur Wahrheit werden, wenn sie auf bestimmte, konkrete Erfordernisse reagiert und aufgrund ihrer pragmatischen Stoßkraft und Flexibilität dazu beiträgt, daß Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt und Probleme gemeistert werden. Diese Philosophie steht hinter der Figur von Ecos Baudolino.¹⁷ Er ist ein Meister der Lüge, ein notorischer Schwindler und Betrüger. Seine im Grunde liebenswürdigen Unwahrheiten entfalten aber genau dadurch, daß sie von den Menschen geglaubt werden, ein eigenes Leben und werden somit wahr. Im folgenden Zitat aus einem Gespräch zwischen ihm und Barbarossa wird dies besonders klar (Baudolino 182):

(Baudolino:) „E tu conosci me, se non ti fidi del mio cuore sai che puoi fidarti delle mie parole. Non farò del male alla mia gente ma non mentirò a te.“

¹⁵ S. hierzu folgende Einschätzung, die Eco in bezug auf die historischen und politischen Rahmenbedingungen der augusteischen Herrschaft vornimmt (*Interpretazione e storia*, in: *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose* = *Saggi Tascabili* 49, Mailand 1995, 33–55, hier 38): „L' ideologia della Pax Romana e il progetto politico di Cesare Augusto si basano su una definizione precisa dei confini: la forza dell' impero sta nel sapere su quale confine, tra quale *limen* o soglia, deve essere posta la linea difensiva. Se arriverà mai il momento in cui scomparirà una chiara definizione dei confini e i barbari (...) riusciranno a imporre il loro punto di vista nomadico, Roma allora sarà finita e la capitale dell' impero potrebbe essere in qualunque altro luogo.“

¹⁶ V. a. im *Namen der Rose* erfolgt diese Reflexion über die Postmoderne auf einer Metaebene und hat einen poctologischen Schwerpunkt. Ich erinnere nur an den massiven Gebrauch metapoetischer Metaphern wie jener der Bibliothek oder des Labyrinths, die spätestens seit Jorge Luis Borges (der ja unter der Maske des Bibliothekars Jorge von Burgos im Roman auftritt; s. etwa D. PARKER, *The Literature of Appropriation. Eco's Use of Borges in Il nome della rosa*, *Modern Literature Review* 85 [1990] 842–849) zum fixen Inventar postmoderner Selbstreflexion gehören. Vgl. etwa U. SCHICK, *Erzählte Semiotik oder intertextuelles Verwirrspiel?*, *Poetica* 16 (1984) 138–161, G. BORTER-SCIUCHETTI, *Annäherungen an das Namenlose. Eine Interpretation von Umberto Eco „Il nome della rosa“*, *Boris Vian „L'Ecume des jours“*, Zürich 1987, 47–71 oder P. BONDANELLA, *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge 1977, 93–125.

¹⁷ Eco hat sich seit jeher zum Sprachrohr für dieses postmoderne Credo gemacht und es auf die Literatur angewandt. Neben zahlreichen theoretischen Äußerungen zu dieser Frage (vgl. z. B. *Opera aperta*, Mailand 1962) polemisiert er auch in seinen früheren Romanen immer wieder gegen eine monolithische Sicht der Wahrheit; s. etwa folgendes Zwiegespräch zwischen Adson von Melk und William von Baskerville (*Il nome della rosa*, Mailand 1980, 308–309): „„Quindi non avete una sola risposta alle vostre domande?“ „Adso, se l'avessi insegnerei teologia a Parigi.“ „A Parigi hanno sempre la risposta vera?“ „Mai,“ disse Guglielmo, „ma sono molto sicuri dei loro errori.““ Vgl. auch 494.

(Barbarossa:) „Al contrario mi mentirai, ma neppure a me farai del male. Menti-
rai, e io farò finta di crederti perché tu menti sempre a fin di bene.“¹⁸

Baudolino strebt nicht nach großen politischen Einheitslösungen, sondern ermöglicht durch seine Intrigen Kompromisse, welche den Interessen aller Beteiligten dienen, er interessiert sich im Grunde nicht für die großen theologischen Diskussionen, welche die Menschen in seinem Umfeld bewegen, und er sucht auch nicht nach einer alle Bereiche des Lebens umfassenden Weisheit, durch die er die letzten Geheimnisse des Lebens schauen kann. Seine Reise in das Reich des Priesterkönigs Johannes – den er bezeichnenderweise nicht finden kann – ist vielmehr getragen von einer erfrischenden Neugier, die stets offen für die Verschiedenheiten ist, welche das Leben zu bieten hat.

Auch wenn die Kreuzfahrer gerade bei der rücksichtslosen Plünderung Konstantinopels zeigen, daß der neue Geist bei ihnen noch nicht auf fruchtbaren Boden gefallen ist, so stellt in der Darstellung Ecos jene Zeit, in der Baudolino durch seine trickreiche Diplomatie einen heimlichen und heilsamen Einfluß auf die Politik Barbarossas ausübt, einen großen Hoffnungsschimmer dar. In diesem Sinne ahnt die Figur des sympathischen Lügners aus Alessandria einen fundamentalen Paradigmenwechsel voraus.¹⁹ Von der Warte der postmodernen Philosophie aus betrachtet, dürften wir streng genommen nicht einmal von „Paradigmenwechsel“ sprechen, sondern müßten in der Abschaffung von Paradigmen die eigentliche Neuerung von Baudolinos Zugang zur Welt sehen. Gerade hier liegt auch die Grundvoraussetzung für eine neue Definition der Legitimation von Macht, eine Legitimation, deren Ursprung – zumindest was den römischen Teil des Abendlandes betrifft – tief in den ideologischen Rahmenbedingungen der augusteischen Politik wurzelt. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Baudolino gerade jene Tugend nicht zu besitzen scheint, für die Aeneas besonders bekannt war und die ihn in herausragender Weise zur Begründung einer neuen Welt-herrschaft befähigte. Denn obwohl er seinem Ziehvater in aufrichtiger Zuneigung verbunden ist, muß er am Ende des Romans erkennen, daß er die Schuld an dessen Tod trägt und deshalb in höchstem Maße *impius* ist. Im Spiegel der Ecoschen Ironie erweist er sich somit

¹⁸ Baudolino 182.

¹⁹ Das Mittelalter hat für Eco ohnehin paradigmatischen Charakter. Dies wird nicht nur daran klar, daß er es bereits als Kulisse für den *Namen der Rose* gewählt hat. Eco setzt sich auch in seinen essayistischen Werken häufig mit dieser Epoche auseinander und spürt gesellschaftspolitischen und kulturgeschichtlichen Analogien zur Gegenwart in ihr nach. S. etwa U. ECO, *Verso un nuovo medioevo*, in: Dalla Periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo = Tascabili Bompiani. Saggi 93 (Mailand 2003²) 187–211, hier 193: „In poche parole, è lì (sc. nel medioevo) che si è maturato l'uomo occidentale moderno, ed è in questo senso che il modello di un nuovo Medioevo ci può servire per capire che cosa stia succedendo ai giorni nostri: al tracollo di una grande Pax subentrano crisi e insicurezza, si urtano civiltà diverse e si disegna lentamente l'immagine di un uomo nuovo.“ Vgl. auch U. ECO, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in: Sugli specchi e altri saggi = Tascabili Bompiani. Saggi 93, Mailand 2001³, 78–89, hier 87: „(...) il mio medioevo era inteso come un'epoca di transizione, di pluralità e di pluralismo, di contraddizione tra un impero che nasce, un impero che muore, e una terza società che sta sorgendo. Il mio medioevo si presentava come un'epoca 'interessante', perché era un'epoca di rimescolamento di carte in cui alle grandi penurie si affiancavano le grandi invenzioni, e la prefigurazione di nuovi modi di vita.“

als Kontrafaktur des aufopferungsvollen Protagonisten der *Aeneis*, der seinen Vater Anchises auf den Schultern aus dem Flammenmeer Trojas gerettet hat.

Weil Vergil in der *Aeneis*, dem römischen Staatsgedicht par excellence, die Ideale des neuen Zeitalters unter Augustus literarisch mitgetragen und propagiert hat, ist es nur schlüssig, wenn Eco, der diese Werte nicht mehr teilen kann, ja mehr noch: das Vertrauen in die Notwendigkeit von einheitlichen Weltbildern verloren hat, genau auf diesen Dichter zurückgreift, wenn er die Unzulänglichkeit von Paradigmen und Ideologien und die Notwendigkeit zur Entwicklung neuer Formen des Zugriffs auf die Wirklichkeit literarisch darstellen möchte. Dies ist um so mehr der Fall, als Literaturwissenschaftler in der Nachfolge von Georg Lukács²⁰ nicht müde werden, daran zu erinnern, daß das auf starren Gattungsgesetzen und einem stabilen Weltbild fußende antike Epos in der Neuzeit durch den formal und inhaltlich unverbindlicheren Roman abgelöst worden sei.

Dieser Gedanke läßt sich aber noch weiterführen. Der Dichter der *Aeneis* gilt gemeinhin als wichtigster und größter römischer Epiker, die italienische Literatur wiederum sieht sich seit ihren Anfängen – ich erinnere hier nur an Dante – bis heute als Fortsetzung und Fortschreibung der lateinischen. Dies alles würde implizieren, daß der größte zeitgenössische Romancier Italiens der legitime Nachfahre des Publius Vergilius Maro ist. Vieles weist darauf hin, daß Umberto Eco im *Baudolino* zumindest an einigen Stellen mit dieser für jeden Autor schmeichelhaften literarischen Abstammung kokettiert.

Appendix: Cornelius Gallus und Abdul

Der junge Abdul, den Baudolino in Paris kennengelernt hat, verzehrt sich in Liebe nach einer Prinzessin in einem unbekannten Land. Er hat sie nie in seinem Leben zu Gesicht bekommen, ihr aber trotzdem ewige Treue geschworen. Er lebt für die Suche nach ihr und tröstet sich in seinem Liebeskummer, indem er seine Gefühle in Worte und Verse faßt. Auf diese Weise entstehen ein Reihe von innigen Liebesgedichten, die ebenso an den Dolce Stil Novo wie an die antike Vorgängerin dieser literarischen Bewegung, die römische Liebeselegie, erinnern. Abdul faßt seine wahrhaft elegische Existenz folgendermaßen zusammen (Baudolino 75):

„(...) Il cuore mi si è acceso, e ho giurato amore eterno a questa Signora. Ho deciso di dedicarle la mia vita. Forse un giorno la troverò, ma ho paura che avvenga. È tanto bello languire per un amore impossibile.“

In Kapitel 27, das den allmählich eintretenden und von Halluzinationen begleiteten Tod des von einer Mantikore verwundeten Abdul schildert, werden diese Anspielungen konkretisiert. Dabei kommt wieder Vergil ins Spiel. In seiner letzten Ekloge berichtet er nämlich ebenfalls vom Delirium eines sterbenden Dichters. Dabei handelt es sich um Cor-

²⁰ Vgl. die zuerst 1916 in der „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“ veröffentlichte Studie *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Heute gut zugänglich als G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München 1994.

nelius Gallus, den Archegeten der römischen Liebeslegie. Die Entsprechungen zwischen beiden Szenen sind folgende:

1. Beide Dichter sind Opfer einer unglücklichen Liebe. Diese spielt auch in ihrer letzten Stunde eine wichtige Rolle. Während Cornelius Gallus noch ein letztes Mal vergeblich versucht, gegen die Macht Amors anzukämpfen, erleichtert Baudolino seinem Freund die letzte Stunde dadurch, daß er ihm eine Erscheinung seiner Angebetenen vorgaukelt.

2. Beide sterben nicht allein: An Cornelius Gallus' Lager findet sich das gesamte mythologische Personal Arkadiens ein, um dem Dichter noch einmal Mut zuzusprechen, im *Baudolino* übernehmen Abduls Freunde und Reisegefährten diesen Part.

3. Sowohl Cornelius Gallus als auch Abdul scheinen unter halluzinationsartigen Wahnvorstellungen zu leiden: Der römische Elegiker ist verrückt vor Leidenschaft – Apoll selbst versucht ihn mit den Worten *Galle, quid insanis?* (Verg. Ecl. 10,22: „Gallus, was läßt du dich vom Wahnsinn leiten?“) zu besänftigen – und versucht sich in seiner Phantasie auszumalen, wie er sich zuerst in einem bukolischen Ambiente und dann auf der Jagd von der Leidenschaft zu Lycoris befreit. Abdul deliriert ebenfalls und glaubt – durch Baudolino noch bestärkt –, daß seine Prinzessin gekommen sei, um ihm in seiner letzten Stunde beizustehen.²¹

Ich vermute, daß Umberto Eco dem Leser sogar einen Hinweis darauf gegeben hat, wo er die literarische Quelle für die Episode vom Tod Abduls finden kann. Im 28. Kapitel fährt Baudolino nämlich mit seiner Erzählung fort, um Niketas von der Überschreitung des Flusses Sambatyon zu berichten, und wird dabei mit den folgenden Worten charakterisiert (*Baudolino* 363):

Come era stato tenero e pastorale quando aveva raccontato della morte di Abdul, così fu epico e maestoso nel referire di quel guado.

Das Adjektiv „pastorale“ verweist den Leser ganz offen und direkt auf die von Vergils *Bucolica* in die römische Literatur eingeführte Hirtendichtung. Verstärkt wird dieser Hinweis noch durch die Nachbarschaft des Wortes „epico“, das – ebenso deutlich – die gattungsmäßige Orientierung der in der Erzählung folgenden Sambatyon-Episode anspricht.²²

²¹ Baudolino 359: „Ti vedo, o signora,“ disse con un filo di voce, „per la prima e l'ultima volta. Non credevo di meritare questa gioia (...).“

²² Leider ist der Hinweis auf Vergil in der ansonsten exzellenten deutschen Ausgabe (U. Eco, *Baudolino*, München/Wien 2001, 408) verlorengegangen. B. KROEBER übersetzt „pastorale“ nämlich mit „behutsam“ und verschüttet damit die vom Autor angelegten literarischen Assoziationen.

TAMÁS GESZTELYI

VIRUM FORTEM PLERUMQUE ACHILLEM VOCAMUS

„Achilleus, der schönste der um Troja versammelten Heroen, der so sehr «für kurze Zeit Geborene», daß er von allen anderen der «sterbliche Heros» genannt werden müßte, behauptete angesichts des Todes, ihn auf sich nehmend, seine düstere Schatten tragende halb-göttliche Gestalt.“ So stellt K. Kerényi Achilleus vor.¹ Der schönste und beste Held ist eine Ausnahme in der griechischen Mythologie, weil die anderen, die die Voraussage von ihrem Tod erfahren haben, haben alles dafür getan, um diesen zu verhindern. Freilich ist jeder Versuch vergebens. Achilleus hat das Gegenteil gemacht: er hat das Leben selbst gewählt, das ihn zu seinem frühen Tod führte. So ist er zum Helden *par excellence* geworden. Die *time* und das *kleos* haben seine Gestalt für die Ewigkeit bewahrt und mit Gloria umgeben. Der erste literarische Beleg über ihn ist in der Ilias, und seit dem war er in Poesie und Kunst stets da. Eine besonders bedeutende Rolle spielte er in der archaischen Poesie und Vasenmalerei.² „Das zum Idol stilisierte Bild Achilleus’ als mutiger, kampfbegeisterter, jugendlich schöner Held, dem Ruhm über alles geht, läßt sich von Alexander d. Gr. an bis in das 20. Jh. als Lichtgestalt, griech. Siegfried verfolgen.“³

Hier möchten wir uns mit der Anwesenheit Achilleus’ in dem frühkaiserzeitlichen Klassizismus beschäftigen. Sie hat natürlich auch ihre republikanische Vorgeschichte.⁴ Was Achilleus im republikanischen Rom bedeutete, findet sich schon bei Plautus. Der Parasitus nennt Pyrgopolinices wie folgt: *virtute et forma et factis invictissimum* (Miles 57), wonach seine Umgebung mit vollem Recht fragt: *hicine Achilleus est?* (Miles 61). Die bescheidene Antwort lautet: *Immo eius frater est* (Miles 62). Später ist die Dienerin, Milphidippa, weniger bescheiden und redet Pyrgopolinices einfach mit Achilleus an: *Age, mi Achilles* (Miles 1054). Catull erwähnt in seinem Epyllion, das er über die Ehe von Peleus und Thetis schrieb, Achilleus’ hervorragende Tapferkeit (*egregias virtutes*) und seine berühmten Taten (*clara facta*, c. 64,348–9).

In Vergils *Aeneis* erscheint Achilleus verständlicherweise als der schonungslose Feind der Trojaner. Seine charakteristischen Attribute sind: *immitis* (1,30, 3,87), *saevus* (1,458,

¹ Die Mythologie der Griechen. II. Die Heroen-Geschichten, Zürich 1958, 370.

² G. NAGY, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore–London 1981; D. KEMP-LINDEMANN, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt–Bern 1975.

³ D. SIGEL, *Achilleus*, Der Neue Pauly 1 (1996) 79.

⁴ F. GHEDINI, *La fortuna del mito di Achille nella propaganda da tardo repubblicana ed imperiale*, Latomus 53 (1994) 297–316.

2,29), *eversor* (12,545) und wenn eine Parallele mit jemandem gezogen wird, ist das kein anderer als Turnus (6,89, 9,742), der die Verkörperung von *ira* und *furor* war. In der augusteischen Kunst können wir beobachten, dass Achilleus aufgrund seiner Tugenden zum Musterhelden der Prinzepsdarstellungen geworden ist. Das bekannteste und berühmteste Beispiel dafür ist die Statue von Prima Porta, deren Vorbild sicher der Doryphoros war, der den Achilleus darstellte. Wie Achilleus der ἀριστος τῶν Ἀχαιῶν war, so verkörperte der gegen die Parther erfolgreiche Imperator den *optimus princeps* und die *virtus*. Auch die Ilias-Szene auf dem sog. Hoby-Becher, der aus einem germanischen Fürstengrab stammt, wird oft mit aktualpolitischer Bedeutung versehen. Der thronende Achilleus mit dem flehenden Priamos wird als Augustus mit einem ihm huldigenden Fürsten aufgefasst, gegen den er seine *clementia* ausübt.⁵

Die frühkaiserzeitliche Kleinkunst zeigt uns die Popularität der Heldenidee des Achilleus: die Bronzestatuetten, die Terra Sigillaten.⁶ In bestimmten Fällen können wir auch auf den Gemmen eindeutig seine Gestalt erkennen, z. B. mit Penthesileia.⁷ Es gibt aber noch eine Menge von Gemmen mit der Darstellung eines bewaffneten Jünglings, dessen Interpretation kein geringes Problem bedeutet. Die Waffen selbst bedeuten kein spezielles Attribut, wir könnten die Gestalt einfach als Krieger betrachten, wie es die Autoren vieler Kataloge tun.⁸ Die nackten Darstellungen sprechen aber dafür, dass es sich nicht um gewöhnliche Sterbliche handelt. Aber auch in diesem Fall lässt sich an den Kriegsgott Mars denken oder an einen nicht näher zu bestimmenden Heros.⁹ Für beide Auffassungen gibt es eine Fülle von Beispielen. Auf Grund der Darstellung und der Bewaffnung der Jünglingsgestalt sind einige spezifische Typen unterscheidbar, die bestimmte Interpretationen glaubhaft machen lassen.

⁵ Vgl. C. W. MÜLLER, *Das Bildprogramm der Silberbecher von Hoby. Zur Rezeption frühgriechischer Literatur in der römischen Bildkunst der augusteischen Zeit*, JdI 109 (1994) 321–352; E. THOMAS, *Nochmals zu den beiden Bechern des Chirisophos*, Kölner Jb. 33 (2000) 259; D. E. L. HAYNES, *The Portland vase*, London 1975; J. HIND, *The Portland vase: new clues towards old solutions*, JHS 115 (1995) 153–155; Th. MAVROJANNIS, *L'Achilleion nel santuario di Poseidon e Anfitrite a Tenos, un capitolo di storia della gens giulio-claudia in Oriente*, Ostraka 3 (1994) 335ff.

⁶ H. CHEW, *Achille ou Mars? Note sur un élément d'applique en bronze d'époque romaine*, Antiquités Nationales 28 (1996) 159–167; G. RAEPSAET, *Achille et Penthésilée dans la céramique sigillée augustéenne*, Latomus 44 (1985) 841–845.

⁷ Z. B. T. GESZTELYI, *Antike Gemmen im Ungarischen Nationalmuseum*, Budapest 2000, Nr. 42.

⁸ Krieger, z. B. G. PLATZ-HORSTER, *Die antiken Gemmen aus Xanten II*, Köln–Bonn 1994, Nr. 214; warrior, z. B. Sh. H. MIDDLETON, *Engraved Gems from Dalmatia*, Oxford 1991, Nr. 164f.; guerrier, z. B. H. GUIRAUD, *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule*, Suppl. Gallia 48, Paris 1988, Nr. 531ff.; guerriero, z. B. G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova 1966, Nr. 874ff.

⁹ Z. B. E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II*, München 1979, Nr. 1290f., III. München 1991, Nr. 1630; M. MAASKANT-KLEIBRINK, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collections*, Wiesbaden 1978, Nr. 608, 843.

Der Typ, auf dem der Jüngling in Seitenansicht steht und in der erhobenen Hand ein Schwert in der Scheide hält, auf das sein Blick sich richtet, gehört zu den ohne Diskussion bestimmbar. Hier handelt es sich um Theseus, der das Schwert seines Vaters bewundert, das unter einem Felsen verborgen war, damit der Held es erst bekommen kann, wenn er imstande ist, es aus eigener Kraft herauszuziehen.¹⁰ Das ist eine ziemlich überzeugende Interpretation. Auf Gemmen erscheinen der das Schwert verbergende Fels nur sehr selten, z. B. auf einer anspruchsvollen und detailreichen Darstellung aus der Zeit des Augustus.¹¹ An den Felsen gelehnt ist hier sogar die Keule zu sehen, den der Held von Periphetes erbeutet hat. (Auf Grund dessen dachte der Autor des Katalogs, es handelte sich um Hercules.)

Auf einem anderen Typ steht der Jüngling gleichfalls im Profil, von seinen Schultern fällt ein Mantel herab, in der einen Hand hält er eine Lanze, in der anderen streckt er einen Helm vor, auf den sich sein Blick richtet und zu seinen Füßen ist ein Schild zu sehen (Abb. 1).¹² Wenn wir in dieser Szene den seine Waffen bewundernden Jüngling sehen, ist an Achilleus zu denken, der während des Trojanischen Krieges von seiner Mutter eine neue Bewaffnung göttlichen Ursprungs erhielt. Durch die Beschreibung der Ilias (19,18ff.) wurde diese Szene bekannt und sehr beliebt. Der Großteil der Gemmenkataloge akzeptiert die Interpretation dieser Gestalt als Achilleus. Die große Zahl der Varianten mahnt aber zur Vorsicht. In einzelnen Fällen hält die Gestalt nicht einen Helm, sondern ein Schwert in der Hand, der Schild fehlt oft, und manchmal ist der Jüngling nicht im Profil, sondern frontal, neben einer Säule dargestellt (Abb. 2).¹³ Obwohl es wahrscheinlich ist, dass man an Achilleus dachte, wenn man den mit seinen Waffen dargestellten Jüngling namhaft machte, was von der Inschrift einer in Kopenhagen aufbewahrten kaiserzeitlichen Gemme bestärkt wird, begegnen wir bei der Interpretation der Darstellungen doch einer sehr vorsichtigen Formulierung: „Es ist naheliegend, daß in allen Fällen eine mythische Figur gemeint ist, ob jedoch Achilleus, läßt sich nicht erweisen.“¹⁴

Auf einem dritten beliebten Typ steht der nackte Jüngling im Profil leicht vorgebeugt und befestigt auf dem einen angehobenen Fuß die Beinschiene. Ihm gegenüber steht eine Säule, an die seine Lanze und sein Schild gelehnt sind und auf der meist ein Gefäß steht (Abb. 3).¹⁵ Obwohl es sich wahrscheinlich auch in diesem Fall um eine Darstellung des Achilleus handelt, der entweder vor dem trojanischen Krieg in Phthia oder eher vor Troja seine kürzlich erhaltenen neuen Waffen anlegt, halten sich die Kataloge mit seiner Benennung zurück. Dabei blickt die Szene auf eine große Tradition zurück. Schon auf den

¹⁰ Vgl. M. HENIG, *The Veneration of Heroes in the Roman Army*, Britannia 1 (1970) 250ff.

¹¹ U. PANNUTI, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della Collezione Glittica I*, Roma 1983, Nr. 134.

¹² GESZTELYI a. a. O. Nr. 182; HENIG a. a. O. 252ff.

¹³ E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines*, Köln 1998, Nr. 246, 248; GESZTELYI (Anm. 7) Nr. 186; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 9) III Nr. 1626, 1631–1634.

¹⁴ A. KOSSATZ-DEISSMANN, *Achilleus*, LIMC I, 198 Nr. 921.

¹⁵ G. DEMBSKI, *Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum*, Wien 2005, Nr. 583–584.

schwarzfigurigen,¹⁶ dann auch auf den süditalischen rotfigurigen¹⁷ Vasen erschien der seine Beinschiene befestigende Achilleus. Diese Interpretation stützen einige etruskische Skarabäen. Auf einem von diesen hält die ihre Beinschiene anlegende Gestalt den Schild in der Hand, ihr Schwert steht vor ihr im Bildfeld, hinter ihr benennt sie die Inschrift: AXILE.¹⁸ Auf einer weiteren Gemme ist der Jüngling im Begriff die Beinschiene, die ihm die vor ihm stehende Frauengestalt zusammen mit einem Helm reicht, an den einen angehobenen Fuß anzulegen, während hinter dem Helden weitere Waffen zu sehen sind.¹⁹ Sofern wir von einer mythischen Deutung der Szene ausgehen, liegt es auf der Hand, an die ihrem Sohn neue Waffen gebende Thetis zu denken.

Die Szene lebt mit einigen Änderungen auf kaiserzeitlichen Gemmen weiter. Am häufigsten ist der Fall, dass nicht eine Frauengestalt, sondern eine Säule dem Helden gegenüber steht. Es stellt sich die Frage, ob dieser Unterschied die Bestimmung der dargestellten Figur verändert. Da die Säule mit der sich auf ihr befindlichen Vase – manchmal Helm – ein typisches Element der Szene ist, können wir ihr mit Recht Bedeutung beimessen. Interessanterweise hat diese Frage die Autoren der Kataloge der vergangenen Jahrzehnte nicht beschäftigt, in einigen Beschreibungen des 19. Jahrhunderts finden wir aber Verweise auf sie.²⁰ Furtwängler dachte bei dieser Säule an das Grab des Patroklos, bei der ein nackter Krieger ein Gefangeneneropfer darbringt oder neben der er trauernd steht.²¹ Wie wir aus der Ilias wissen (23,246ff.), ruhte im Grab des Patroklos nach seinem Tod auch Achilleus selbst. Damit ist zu erklären, dass auf einzelnen Gemmendarstellungen, auf denen Neoptolemos im Begriff ist, die trauernde Polyxena seinem Vater, Achilleus zu opfern, eine ebensolche Grabsäule zu sehen ist, wie in den vorigen Fällen.²²

Eine neuere Untersuchung hat in der auf mehreren Gemmen erscheinenden, eine phrygische Mütze tragenden Frauengestalt die um Achilleus trauernde Polyxena erkannt.²³ Hinter der trauernden Figur erscheint nämlich die bereits bekannte Grabsäule, wo dann nicht mehr nur die Überreste des Patroklos, sondern auch die des Achilleus begraben wa-

¹⁶ KOSSATZ-DEISSMANN (Anm. 14) Nr. 187; KEMP-LINDEMANN (Anm. 2) 155; K. FRIIS JOHANSEN, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen 1967, Nr. 32, 35, 36.

¹⁷ K. SCHAUENBURG, *Die Bewaffnung des Achilleus in der unteritalischen Vasenmalerei*, AA (1990) 461f.

¹⁸ A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen I*, Leipzig 1900, Taf. 61, 19 = P. ZAZOFF, *Etruskische Skarabäen*, Mainz 1968, Nr. 58.

¹⁹ ZAZOFF a. a. O. Nr. 17.

²⁰ E. H. TOELKEN, *Erklärendes Verzeichnis der antiken, vertieft geschnittenen Steine der Königlich Preussischen Gemmensammlung*, Berlin 1835, IV Nr. 272; C. W. KING, *Antique Gems and Rings*, London 1872, 48.

²¹ A. FURTWÄNGLER, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896, Nr. 610–612, 897–908.

²² FURTWÄNGLER (Anm. 21) Nr. 6889; E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen II. Staatl. Mus. Berlin*, München 1969, Nr. 315.

²³ G. SCHWARZ, *Achill und Polyxena in der römischen Kaiserzeit*, RM 99 (1992) 265–299.

ren.²⁴ Die Interpretation des Säulendenkmals als Achilleus' Grabsäule ist auch auf Grund der *Tabula Iliaca* vollständig begründet, wo Achilleus' Grab vor den trojanischen Mauern rechts ähnlicherweise eine Säule ist.²⁵ Das auf der Säule stehende Gefäß kann nichts anderes sein als die goldene Amphore, die Thetis Achilleus gab und die zur Graburne der beiden Freunde wurde (Ilias 23,91f.). Die Verbindung der beiden Motive, der Grabsäule und des Anlegens der neuen Waffen, kann auf mehrfache Weise interpretiert werden. Wegen des Todes des Patroklos hat Achilleus seine Waffen verloren, was die Beschaffung neuer Waffen nötig machte. Diese legte er an, um den Tod seines Freundes zu rächen. Schließlich fand er selbst als Held dieses Kampfes und Opfer seiner kriegerischen Leidenschaft in diesem Grab seine letzte Ruhestätte.

Ein vierter Typ der Darstellungen ist der, der den nackten Heros sitzend zeigt, der sich mit dem Oberkörper, eventuell auch mit dem Kopf dem Betrachter zuwendet, in der Hand seine Lanze hält und um ihn herum seine Waffen und neben dem eine Säule zu sehen ist.²⁶ Außer Achilleus kennen wir auch noch einen Helden, der neue Waffen erhielt, nämlich Aeneas. Auch ihm brachte sie seine Mutter, in diesem Fall Venus, und legte sie zum Stamm einer Eiche, an der der Held im Verlauf seiner Reise ruhte (Aen. 8,608ff.). Diese Bedeutung wäre in der römischen Kaiserzeit vorstellbar, früher aber kaum, denn die Geschichte stammt mit Sicherheit von Vergil. Aber der neben seinen Waffen sitzende Jüngling war ein beliebtes Thema der süditalischen Vasenmalerei und K. Schauenburg argumentiert überzeugend, dass wir in ihm Achilleus zu sehen haben.²⁷

In die Untersuchung der Bedeutung der Darstellungen des Heros mit seinen Waffen können wir dasselbe Thema auf den Reliefs der Grabmäler in Südwestpannonien, und in Südostnoricum einbeziehen. Die Bestimmung der bewaffneten Figuren beschäftigt die Forschung schon seit langem. Schon Ende des 19. Jahrhunderts kam die Deutung auf, welche die Darstellungen mit der Bronzestatue des Magdalensberger Jünglings bzw. dem einheimischen Kult des Mars Latobius in Zusammenhang brachte.²⁸ Diese Ansicht wurde später mit Recht kritisiert, denn die Jünglingsdarstellungen, die oft symmetrisch angeordnet mehrmals auf demselben Denkmal erscheinen, können kaum Darstellungen ein und derselben Gottheit sein. Daher ist der neue Deutungsvorschlag ziemlich allgemein formuliert:

²⁴ SENA CHIESA (Anm. 8) Nr. 696; E. BRANDT-W. GERKE-A. KRUG-E. SCHMIDT, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen. Staatliche Münzsammlung München I/3*, München 1972, Nr. 2212.

²⁵ A. SADURSKA, *Les tables iliaques*, Warszawa 1964, 29; O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Polyxene*, LIMC 7,432 Nr. 20, 26. Die Säule als Grabmal: D. C. KURTZ/J. BOARDMAN, *Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen*, 1985, 295ff.

²⁶ Z. B. BRANDT u. a. (Anm. 24) Nr. 2382; P. ZAZOFF (Hrsg.), *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen IV* (Wiesbaden 1975), Hannover, Nr. 962; GUIRAUD (Anm. 8) Nr. 549; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 13) Nr. 244.

²⁷ SCHAUENBURG (Anm. 17) 449–466, DERS., *Zu einigen ikonographischen Besonderheiten in der unteritalischen Vasenmalerei*, JdI 109 (1994) 139.

²⁸ R. v. SCHNEIDER, *Die Erzstatue vom Helenenberg*, Jb. d. Kunsthistorischen Sammlungen Wien (1893), 22f.; C. PRASCHNIKER, *Die Skulpturen des Heiligtums des Mars Latobius von St. Margareten im Lavanttal*, ÖJh 36 (1946) Sp. 15f.; G. PICCOTTINI, *Die kultischen und mythologischen Reliefs des Stadtgebietes von Virunum*, CSIR Österreich II 4, Wien 1984, Nr. 296.

„die Darstellung von Heroen auf Gräbern ein Element für die Erhöhung der hier Bestatteten“. ²⁹

Es scheint nicht zweifelhaft zu sein, dass die Jünglinge nicht mit dem Kriegsgott von Noricum identisch sein können. Es stimmt auch, dass heroisierte Figuren oder Heroen in ihnen zu sehen sind, doch ist die Person des Heros ohne spezifische Attribute nicht zu bestimmen. Bloß auf Grund ihrer Waffen wären auch die Jünglingsgestalten auf den Gemmen nicht zufriedenstellend zu bestimmen. Aber wenn auch noch weitere Elemente in den Darstellungen erscheinen, verhelfen sie zur Lösung. Solche sind auf den Gemmen die Waffen reichende Frauenfigur oder das Grabmal, neben dem das Anlegen der Waffen stattfindet. Freilich sind auch diese Szenen allgemein interpretierbar, denn sie gehörten zum Alltag des Soldatenlebens. Aber wenn wir mythische Vorbilder suchen – und die Darstellungen weisen darauf hin, dass wir das tun müssen – können wir kaum an einen anderen epischen Helden denken als Achilleus. Das stützen im Fall zweier Gemmen auch die Inschriften. ³⁰ So denken wir, dass es auch im Fall der Jünglingsgestalten der Grabreliefs angebracht ist, das mythische Vorbild zu suchen. ³¹

Wenn wir die mythische Verkörperung der kriegerischen Tugend suchen, liegt es auf der Hand, an Achilleus' zu denken. Schon die Darstellungen der etruskischen Skarabäen zeugen davon, dass Achilleus charakteristischste Attribute die Waffen waren. Die Beliebtheit seiner Gestalt können wir auf den italischen Ringsteinen, in der sich unter hellenistischem Einfluss wandelnden Glyptik zur Zeit des Augustus und schließlich auf den massenhaft produzierten Gemmen des 1.–2. Jahrhunderts verfolgen.

Auf die Popularität der Achilleus-Statuen in Italien können wir auf Grund von Plinius dem Älteren schließen, der berichtet, dass die Statuen eine Lanze haltender, nackter Jünglinge einfach *Achilleae* genannt wurden. ³² Es handelt sich um die Textstelle, auf Grund deren F. Hauser gezeigt hat, dass der Doryphor des Polyklet tatsächlich Achilleus darstellt. ³³ Eine unversehrt erhalten gebliebene römische Kopie der Statue stand einst, im Einklang mit der Pliniusstelle, in der Palaestra in Pompeii. Hauser stellt weiter fest, dass ähnliche auf eine Basis gestellte Figuren auch auf apulischen Grabvasen vorkommen (ebd. 113). Daraus schließt er: „auch für Grabstatuen wurden *Achilleae* verwendet“. Auch Schauenburg lenkt die Aufmerksamkeit auf Grund süditalischer Vasenbilder auf die wahrscheinli-

²⁹ E. WALDE, *Zu den Jünglingsdarstellungen auf römischen Grabmälern in der Provinz Noricum und benachbarten Gebieten*, BVbl 53 (1988) 297.

³⁰ S. Anm. 14 und 18.

³¹ „Es muß sich aber jedenfalls um Gestalten aus dem Mythos handeln, welche die kriegerische Tüchtigkeit (virtus) des Grabherrn sinnfällig machen sollen“, M. HAINZMANN–E. POCHMARSKI, *Die römischen Inschriften und Reliefs von Schloss Seggau bei Leibnitz*, Graz 1994, 88.

³² Plinius, Nat. hist. 34,18: *Placuerunt et nudae (sc. effigies) tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus, quas Achilleas vocant* („Es gefielen auch nackte Standbilder, die nach dem Vorbild der Epheben aus den Sportplätzen einen Speer halten und Achilleusstatuen genannt werden“; übers. R. KÖNIG, Sammlung Tusculum 1989).

³³ Gott, *Heros und Pankratiast von Polyklet*, ÖJh 12 (1909) 107ff.

che Verbindung von Achilleus mit der Grabsymbolik.³⁴ Damit haben wir eigentlich auch eine Antwort auf die Frage der Bedeutung der bewaffneten Jünglingsgestalten auf den Grabreliefs erhalten. Der Pliniusstelle zufolge wurden diese Statuen aber ursprünglich nicht auf Grabmälern, sondern in Gymnasien aufgestellt, wo die Jugend sie Tag für Tag als Musterhelden sehen konnte. Das kann auch die Funktion der Reliefs gewesen sein, die das Nymphaeum der Thermen in der südpannonischen Aquae Iasae schmückten.

Die Statuen des Achilleus dienten also als Vorbild für die Jugend in ihrem Leben, in ihrem Tod drückten sie die Verwirklichung der heldischen Lebensform des Achilleus und die dafür zu erwartende jenseitige Belohnung aus. Die wahre Anerkennung besteht nach einem spartanischen Sprichwort darin, dass jemand „nicht das Kind des Achill ist, sondern er selbst“.³⁵ Nach einer Bemerkung von Servius: *virum fortem plerumque Achillem... vocamus* (ad Ecl. 3,79). In der Sprache der bildenden Kunst drückt das der bewaffnete Jüngling aus. In Achilleus, der seine Waffen bewundert und anlegt, können wir das mythische Exemplum des in den militärischen Dienst tretenden Jünglings erkennen.³⁶ Die Wahl zwischen dem zurückhaltenden und dem heldenhaften Leben kommt in der Szene „Achilleus auf Scyros“ zum Ausdruck, die in der pompeianischen Wandmalerei, auf den kaiserzeitlichen Mosaiken und Sarkophagen so beliebt war.³⁷

Gleichzeitig können wir nicht völlig sicher sein, dass diese Darstellungen ihre ursprüngliche Bedeutung in der langen Geschichte ihres Gebrauchs bewahrt haben. Wir müssen schon deshalb vorsichtig sein, weil offensichtlich dasselbe Motiv mehrere Bedeutungen tragen konnte. Nicht nur die Absicht des Meisters oder des Künstlers, die Bildung des Bestellers oder Betrachters hatten Einfluss darauf, sondern in erster Linie der Kontext. Wenn die himmlische Sphäre erscheint, also auf Götter darstellenden Reliefs (Altären, Säulen) bedeutet die erwähnte Gestalt ohne Zweifel Mars, was durch zahlreiche norische und pannonische Beispiele auch bewiesen wird. Aber wenn von der irdischen Sphäre die Rede ist, bot diese Figur das Beispiel einer auch für Sterbliche erreichbaren Möglichkeit, zum Heros zu werden. Vieles deutet darauf hin, dass diese Ideale auch in den späteren Jahrhunderten der Kaiserzeit nicht verschwunden sind. Auf jeden Fall wissen wir, dass Achilleus in der Spätantiken und auch in der frühchristlichen Kunst seine Beliebtheit und seinen Beispielcharakter erhalten hat.³⁸ Seine nackte Gestalt, Lanze und Schild in Händen haltend, stand noch Anfang des 6. Jahrhunderts im Bad von Konstantinopel, um seiner Zeit zu suggerieren: die Tugend ist wichtiger als das Leben.

³⁴ „Wie die Meermädchen, kann auch Achilleus als Garant eines seligen Weiterlebens verstanden werden“, SCHAUBURG (Anm. 17) 465.

³⁵ Plutarchus, Alkibiades 23.

³⁶ Vgl. MAVROJANNIS (Anm. 5) 345.

³⁷ KOSSATZ-DEISSMANN a. a. O. (Anm. 14) 68, Nr. 108–165.

³⁸ D. STÜTZINGER, *Die spätantike Achilles-Darstellungen. Versuch einer Deutung*, in: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus 1983–84, Frankfurt 1983, 175–179.

Abbildungen



Abb. 1

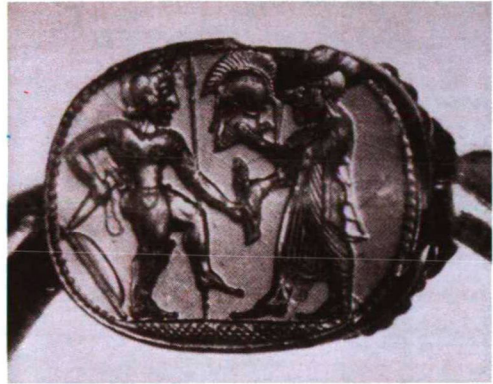


Abb. 2

Abb. 1: Achilles bewundert seine Waffen,
Gemme in der Déri-Sammlung

Abb. 2: Achilles und Thetis, etruskischer
Skarabäus

Abb. 3: Achilles bei der Grabsäule stehend,
Gemme in der Osloer Universitätssammlung

Abb. 4: Achilles sitzend mit seinen Waffen,
Gemme in der Déri-Sammlung, Debrecen



Abb. 3



Abb. 4

Die bisher veröffentlichten Bände der Acta Antiqua et Archaeologica (Acta Universitatis Szegediensis):

1. I. K. HORVÁTH, K. E. OBERMEYER: De vita operibusque Ladislai de Macedonia. Szeged 1958
2. S. SZÁDECZKY-KARDOSS (ed.): Testimonia de Mimnermi vita et carminibus. Szeged 1959 (impressio nova: 1970)
3. L. BERNABÓ BREA: Odysseus nyomában Aiolos birodalmának földjén. Szeged 1960
4. P. LAKATOS: Beiträge zur Verbreitung der ägyptischen Kulte in Pannonien. Szeged 1961
5. Gy. GAZDAPUSZTAI: Beziehungen zwischen den präskythischen Kulturen des Karpatenbeckens und des Nordkavkasus. Beiträge zum sogenannten Kimmerierproblem. Szeged 1963, 39 p.
6. F. KURUCZ (Ed.): Luxorius költeményei latinul és magyarul. [Die Gedichte von Luxurius, lateinisch und ungarisch] Szeged 1963, 87 p.
7. Orationes Ladislai de Macedonia. Ed. I. K. HORVÁTH, textum translationum Germanicarum rec. L. VALACZKAI. Szeged 1964, 48 p.
8. Gy. GAZDAPUSZTAI (Hrsg.): Hauptprobleme der Vorgeschichte der ungarischen Tiefebene. Archäologische Konferenz Szeged 1963. Szeged 1965, 127 p.
9. B. CZÚTH: Die Quellen der Geschichte der Bagauden. Szeged 1965, 43 p.
10. Neuere Ergebnisse der heimischen archäologischen Forschungen. Archäologische Konferenz Szeged 1965. Szeged 1966, 127 p.
11. M. BORBÉLY (BÁNKI-HORVÁTH Sándorné): Zur Antal Szalkays ungarischen Bearbeitung der Aeneis-Travestie von Blumauer. I. Der ungedruckte zweite und dritte Teil der Aeneis-Parodie von Szalkay. Szeged 1967, 87 p.
12. A. GAZDAPUSZTAI, Gy. GAZDAPUSZTAI, Gy. FARKAS, P. LIPTÁK, J. MATOLCSI (szerk.): Das bronzezeitliche Gräberfeld von Battonya. Szeged 1968, 74 p.
13. J. HARMATTA: Studies in the History and Language of the Sarmatians. Szeged 1970, 131 p.
14. Neuere Ergebnisse der Ur- und Frühgeschichtsforschung der mitteldonauländischen Tiefebene. Archäologische Konferenz, Szeged 1969. Szeged 1971
15. D. GÁSPÁR: Spätromische Kästchenbeschläge in Pannonien. Szeged 1971
16. S. SZÁDECZKY-KARDOSS: Ein Versuch zur Sammlung und chronologischen Anordnung der griechischen Quellen der Awarengeschichte, nebst einer Auswahl von anderssprachigen Quellen. (Opuscula Byzantina 1.) Szeged 1972
17. P. LAKATOS: Quellenbuch zur Geschichte der Gepiden. (Opuscula Byzantina 2.) Szeged 1973 135 p.
18. I. TAR: Über die Anfänge der römischen Lyrik. Szeged 1975, 84 p.
19. F. MAKK: Traduction et commentaire de l'homélie écrite probablement par Théodore le Syncelle sur le siege de Constantinople en 626. Appendice: Analecta Avarica de L. Sternbach. Avec une préface de S. Szádeczky-Kardoss. (Opuscula Byzantina 3.) Szeged, 1975, 121 p.
20. I. FODOR: Altungarn, Bulgarotürken und Ostslawen in Südrussland. Archäologische Beiträge. Mit einem Vorwort von Samuel Szádeczky-Kardoss. (Opuscula Byzantina 4.) Szeged 1977 136 p. 15 t.
21. P. LAKATOS: Quellenbuch zur Geschichte der Heruler. (Opuscula Byzantina 6.) Szeged 1978, 118 p.
22. E. MARÓTI: Bibliographie zum antiken Sport und Agonistik. Szeged 1980, 44 p.
23. S. SZÁDECZKY-KARDOSS (Hrsg.): Über das letzte Jahrzehnt der ungarischen Byzantinistik. Akten der am 3-4. Nov. 1980. geh. Szegeder Konferenz. (Opuscula Byzantina 7., fasc. 1) Szeged 1981, 89 p.
24. S. SZÁDECZKY-KARDOSS, E. MARÓTI: Avarica. Über die Awarengeschichte und ihre Quellen. (Opuscula Byzantina 8.) Szeged 1986
25. I. TAR (Hrsg.): Symposium Vergilianum. Szeged 1984, 145 p.
26. I. TAR, Gyula WOJTILLA (Hrsgg.): Speculum regis. Szeged 1994, 83 p.
Gy. WOJTILLA: The Royal Diary in Ancient India and Its Criticism. Szeged 1994, 83 p.
27. I. TAR (Hrsg.): Epik durch die Jahrhunderte. Internationale Konferenz, Szeged, 2-4. Oktober 1997. Szeged 1998
29. I. TAR, P. MAYER (Hrsgg.): Studia Catulliana. In memoriam Stephani Caroli Horvath 1931-1966. Szeged 2005, 97 p.